





Vous Augmentez de 100%

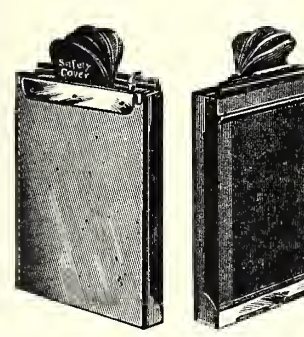
la valeur de votre Appareil
à Plaques, en employant le

FILM PACK
" PREMO "

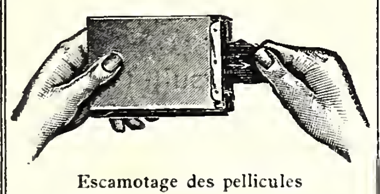


Le " Film Pack " contenant 12 pellicules.

Poids : 80 grammes en 8 × 10 1/2
115 .. en 10 × 12 1/2



Adapteur chargé vu de l'arrière — Châssis-magasin chargé vu de front



Escamotage des pellicules

A V A N T A G E S

Le " Premo Film Pack" consiste en un étui en carton formant magasin d'escamotage et contenant 12 pellicules plates montées sur un support en papier noir.

Le " Premo Film Pack " peut s'adapter très facilement aux chambres photographiques, tout en conservant la faculté d'employer les châssis ordinaires ou les magasins d'escamotage pour plaques de verre.

Le " Premo Film Pack " **se charge et se décharge en plein jour.**

Le système d'escamotage est parfait et ne présente aucun des inconvénients qu'on rencontre dans celui des plaques de verre.

Le " Premo Film Pack " **peut se retirer à volonté** de l'appareil, à tout moment, permettant ainsi de faire la mise au point sur le verre dépoli ou l'emploi d'une plaque de verre.

Les " Films " sont **d'une extrême légèreté.** Ils conservent absolument leur planéité et ne sont pas, comme le verre, susceptibles de se casser pendant le transport.

Les pellicules employées pour les " Films Pack " ne **se recroquevillent pas** pendant le développement ni après le séchage. Elles sont **orthochromatiques et anti-halo** et elles possèdent le maximum d'avantages pour la photographie de paysages et d'intérieurs.

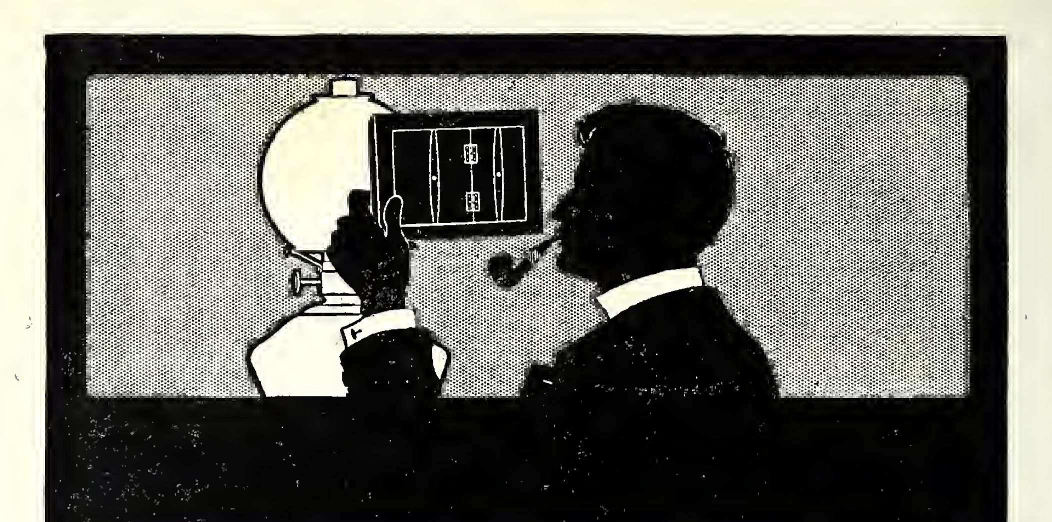
En Vente dans toutes les bonnes Maisons de Fournitures Photographiques

et chez **EASTMAN KODAK** SOCIÉTÉ ANONYME FRANÇAISE

Catalogues & instructions envoyés gratuitement.

5, Avenue de l'Opéra ∘ 4, Place Vendôme ∘ 6, Rue d'Argenteuil **PARIS**

LYON 26 & 28, Rue de la République



LA POSE & L'ÉCLAIRAGE

EN PHOTOGRAPHIE



C. KLARY

LA POSE ET L'ÉCLAIRAGE EN PHOTOGRAPHIE DANS LES ATELIERS ET LES APPARTEMENTS

C. KLARY, Éditeur
17, Rue de Maubeuge
PARIS

1903



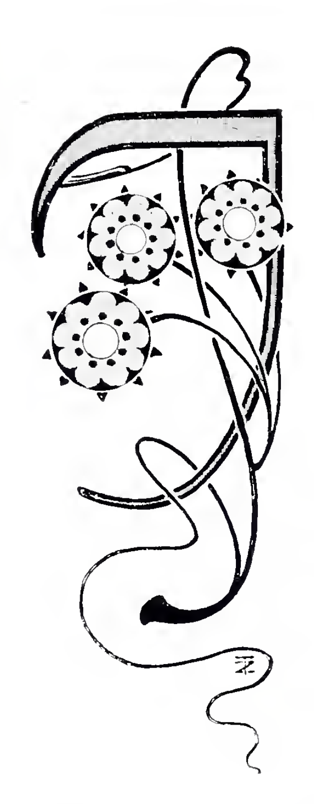
S'il m'est demandé en ma retraite quelques lignes d'introduction au nouveau livre de M. C. Klary, je ne saurais là reconnaître qu'un témoignage de déférence envers le doyen de la photographie professionnelle.

Jamais en effet personne n'eut moins besoin d'être présenté à son public d'élite que le tant perspicace chercheur et producteur émérite qui fut des premiers à spiritualiser l'office du laboratoire, et, joignant sans relâche l'exemple au précepte, éleva jusqu'à l'Art l'automatique du métier.

Par sa curieuse et constante recherche, son infatigable étude des effets de la lumière, et déjà au meilleur rang des brillants praticiens dont l'universelle faveur a consacré les noms, il appartenait à M. C. Klary de créer, formuler la complémentaire et indispensable didactique qui se trouve parachever fort précieusement pour les essayistes, si nombreux à cette heure, l'Œuvre initiale des Niepce, Daguerre et Monckhoven.

NADAR

Avant-Propos



J'ai remarqué que le public est généralement porté à croire, que la réputation et les succès de certains photographes ou amateurs, sont dus à l'emploi d'instruments perfectionnés et de formules particulières: qu'ils ne livrent jamais leurs procédés et qu'ils tiennent secrètes les manipulations de leur laboratoire. J'ai constaté bien souvent cette grave erreur.

Les procédés utilisés de nos jours en photographie ne sont en aucune façon mystérieux. Tout le monde peut les connaître, si nombreux qu'ils soient : les machines et appareils, quel qu'en soit le système; les manipulations, quelles qu'en soient les formules. Les ouvrages écrits par les savants, les journaux spéciaux de tous pays, n'en ont-ils pas dévoilé les détails, et ne tiennent-ils pas leurs lecteurs au courant de toutes découvertes et de tous progrès?

Malheureusement, la grande majorité des personnes qui s'occupent de photographie, ne paraît pas se douter que l'application de cette technique, exige autre chose que la connaissance des instruments et des manipulations chimiques. En examinant les œuvres remarquables révélées par les Expositions, elles ne soupçonnent pas, que le sentiment et des combinaisons intelligentes, sont les causes principales de la perfection obtenue dans les résultats.

Si la photographie consistait simplement dans la reproduction, au hasard ou sans recherche, de ce qui nous entoure, l'étude des objectifs et l'habitude des manipulations du laboratoire seraient seulement nécessaires.

Pour reproduire la nature, ces connaissances ne suffisent pas, fussent-elles poussées au plus haut degré.

La perception des circonstances multiples qui peuvent changer la scène à reproduire, l'appréciation des effets d'ombre et de lumière, exigent autre chose que le maniement de l'appareil, le développement des négatifs et l'impression des épreuves.

Le photographe est amené, forcément, à posséder les connaissances spéciales qui servent de base à l'art du peintre et du dessinateur, son tempérament, ses idées doivent diriger, avant tout, ses opérations.

C'est pour ces raisons, qu'on remarque souvent dans les œuvres de certains photographes une facture personnelle, une note individuelle, qui nous font reconnaître leurs productions même lorsqu'elles ne portent pas de signature.

Il résulte de ce que nous venons d'exposer, que les connaissances artistiques du photographe, doivent être aussi complètes que celles du dessinateur. Comme lui, il doit étudier les lois du beau, et les moyens de l'exprimer par l'arrangement, la composition, les lignes, la disposition des ombres et des lumières, etc., etc. Il ne suffit pas de reconnaître qu'une chose est belle pour être un artiste, il faut savoir pourquoi elle est belle. Le photographe ne peut donc se dispenser de ces études spéciales.

La génération qui a eu la gloire d'asservir la lumière et de la transformer en un pinceau obéissant, ne devait pas désespérer de poser les premiers jalons sur le chemin de l'Art nouveau, dont elle a su inventer les matériaux.

*Aujourd'hui cet Art nouveau est créé, je n'en veux pour preuves évidentes, que les manifestations étonnantes constatées pendant ces dernières années, dans les Expositions d'*Art photographique *de tous les pays.*

Mon but, dans cet ouvrage, est de montrer la route qu'il faut suivre pour obtenir des œuvres vraiment artistiques en photographie.

J'espère que mes lecteurs voudront bien réserver bon accueil à cette tentative.

C. KLARY.

Paris, Décembre 1903.



ROLATO-PETION
PARIS

"The PHOTO-BEACON"
409, Security Building
Madison Street
and Fifth Avenue, Chicago
Ill. (U.S.A.)

F. DUNDAS TOOD,
EDITOR.

Chicago, 4th June 1903.

Mr. C. KLARY,
Paris-France.

Dear Sir,

Yes, I will be very pleased to have you use such parts of Mr. Inglis book and my own as you may consider will be beneficial to the French photographers. Mr. Inglis, articles he always looked upon as a gift of the profession and it has had very wonderful results in this country. All the pictorial advance that has been made by the professional in the past few years being traceable to this source.

Yours truly.

F. DUNDAS TOOD.

M. C. KLARY,
à Paris.

(TRADUCTION)

Cher Monsieur,

Oui, certainement, je serai très heureux de vous voir faire usage de tout ou partie de l'ouvrage de M. Inglis et du mien, si vous pensez qu'ils peuvent être utiles aux Photographes français. Les articles de M. Inglis sont considérés ici comme un présent inappréciable fait à la profession. Ils ont eu des résultats admirables dans notre pays.

Ils sont la cause de tous les progrès artistiques constatés parmi les professionnels pendant ces dernières années.

Votre bien dévoué.

F. DUNDAS TOOD.

L'Éclairage Artistique

par

James INGLIS



Introduction

Il y a trente ans environ, lorsque j'étais photographe à Montréal, j'avais comme employé un artiste peintre nommé William Raphaël; il eut l'audace (je considérais cela comme une audace à cette époque), de me dire que je n'entendais absolument rien à l'éclairage d'une tête humaine. D'abord, je souffris beaucoup de lui voir donner son opinion aussi franchement, ensuite je le crus, et j'étudiai ardemment ce qu'il semblait disposé à m'apprendre. Je trouvai la tâche plus ardue que je ne l'avais prévu, car j'employai une année entière, pour connaître ce qu'il m'aurait sans doute démontré en peu de temps.

Très satisfait du résultat de mes études, je ne manquai pas une occasion, pendant plusieurs années, d'essayer de démontrer les principes que j'avais si laborieusement acquis. Mais, mes paroles semblaient tomber sur un sol de pierre, elles n'intéressaient personne. Je pris le parti de m'abstenir. Il y a quelques années, mon excellent ami, M. F. Dundas Tood, éditeur du journal " Photo-Beacon " *de Chicago, comprit toute l'importance qui s'attachait à ces principes d'éclairage photographique qu'il voyait utilisés dans mon atelier. Il me pria d'écrire une série d'articles sur ce sujet, pour le journal qu'il dirige avec tant d'habileté.*

D'abord, je refusai énergiquement, me basant sur les expériences passées, car je pensais que c'était perdre mon temps.

Il insista vivement et, finalement, je cédai à son désir.

J'ai donc eu le plaisir, pendant la plus grande partie d'une année, d'exposer, dans l'intérêt de mes confrères photographes, les principes de l'éclairage des portraits d'après les règles établies par les plus grands artistes dans l'histoire du monde.

Au début, mes articles excitèrent peu l'attention; mais M. Dundas Tood prit courageusement la chose en mains et entreprit une énergique campagne parmi nos confrères. Il éveilla leur intérêt sur cette question. A la fin de l'année, tous les numéros du journal " Photo-Beacon " *contenant mes articles sur l'éclairage avaient été vendus, et des centaines d'exemplaires étaient demandés de toutes parts.*

Les Conventions photographiques, témoignaient que mes articles avaient été d'une grande utilité. Les demandes constantes pour obtenir les numéros du journal, démontraient d'une façon très éloquente, que mes articles avaient fait naître parmi les photographes un mouvement considérable, pour le perfectionnement de leur travail.

Je sentis qu'il serait mal de ma part, de ne pas satisfaire leur ardent désir (désir que j'avais provoqué). Je me décidai à présenter une seconde fois à mes confrères les principes de l'éclairage artistique.

Pour conclure, laissez-moi adresser quelques mots à M. Dundas Tood. S'il n'avait pas eu le profond désir de faire connaître aux photographes les principes artistiques de leur profession, s'il n'avait pas voulu, qu'ils le désirent ou non, les faire sortir des chemins battus, jamais les chapitres de cet ouvrage n'auraient été écrits. Je suis heureux de constater que mes expériences ont été répétées par d'autres et, quoi qu'on en ait dit, ce n'est pas sans profit que mes idées ont été émises.

James Inglis.



L'Atelier de Pose

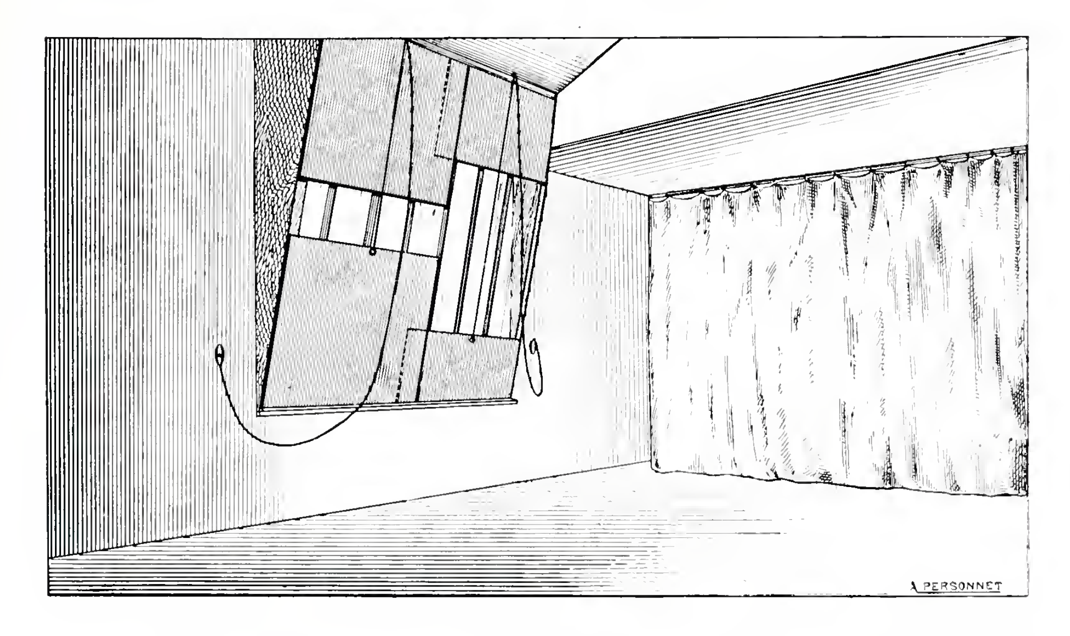
Depuis que la photographie existe, un grand nombre de formes ou modeles d'ateliers ont été présentés à l'appréciation des photographes portraitistes. Les uns sont tres simples, les autres tres compliqués. Quelques-uns sont absolument fantaisistes; il est même merveilleux que certains photographes puissent y produire des résultats convenables.

Mais ici, comme dans d'autres choses de la vie, le plus simple est encore le meilleur et depuis quelques années, toutes les formes d'ateliers photographiques ont été surpassees par celle bien connue sous le nom d'atelier avec *simple lumiere oblique* (*Single slant light*).

Cet atelier est le plus simple, le plus pratique et le plus économique. Il résiste à la neige et à la grêle mieux que toute autre forme.

Apres de longues et nombreuses expériences faites dans divers ateliers, je n'hésite pas un seul instant à conseiller l'usage de l'atelier : *simple lumiere oblique*, car pour le travail des portraits son emploi donnera tous les résultats qu'on peut obtenir avec toute autre forme, avec cette différence, que de nombreux effets particuliers ne seront possibles qu'avec cette nouvelle construction.

La figure ci-dessous représente l'intérieur de cet atelier.



La partie vitrée commence à 1 m. 50 environ du plancher et s'élève à la hauteur de 5 metres. La largeur de la partie vitrée est de 3 metres. Pour le vitrage de l'atelier, je préfere le verre dépoli. Les rideaux sont opaques, ils sont accouples de façon a se mouvoir de haut en bas et

de bas en haut. Montés sur des rouleaux à ressorts, ils sont assez longs pour se recouvrir de 30 centimetres environ quand ils sont fermés.

Dans mon atelier, la partie vitrée est pourvue de quatre rideaux, deux en haut et deux en bas, se recouvrant de 15 centimetres.

Il ne faudrait pas conclure que le système d'éclairage que je préconise, ne puisse être appliqué dans des ateliers d'une autre forme que celle : *simple lumière oblique*.

Dans les ateliers ordinaires de photographie, les principes sont les mêmes et, s'ils sont bien compris, les changements nécessaires dans les rideaux, les positions de la chambre noire et du modèle viendront eux-mêmes à l'esprit de l'opérateur.

La couleur des murs de l'atelier sera foncée, pour éviter les lumières réfléchies sur le modèle. Tous les effets d'éclairage devant être obtenus par la *lumière directe*, il en résulte qu'une couleur non actinique doit être employée. Ma préférence personnelle est pour le vert, un vert-gris parce qu'il est plus agréable à l'œil.



Description de l'Éclairage

L'ART de l'éclairage peut être appris en étudiant un objet rond et solide, une bille de billard, une orange, une pomme par exemple, alors que ces objets sont éclairés par une source de lumiere comparativement petite.

L'objet choisi sera placé au niveau des yeux, il sera éclairé par une lumière émanant d'une flamme de gaz. Pour assurer l'absence des réflexions, il devra reposer sur une surface noire, contre un fond de couleur similaire. Nous savons par expérience qu'une balle de ce genre est ronde et solide; si nous voulons la représenter sur une surface plane, l'idée de solidité et de rotondité ne pourront être suggérées au spectateur, que par les moyens de la lumière et de l'ombre.

D'abord, il sera naturel de penser que n'importe ou on placera cette balle, elle paraîtra toujours ronde et solide. Mais lorsque nous examinerons l'objet plus attentivement, nous constaterons que ce n'est pas le cas. Certaines positions, certains points de vue, donneront de meilleurs résultats que d'autres.

L'œil du photographe doit être habitué à voir la lumiere et l'ombre. Il est nécessaire qu'il puisse saisir dans ses expériences les effets des masses d'ombres et de lumieres. Ceci sera mieux obtenu en fermant presque les paupieres, jusqu'à ce qu'une faible lueur semble émaner de la balle.

En poursuivant ces expériences, la balle pourra d'abord être placée presque sous la source de lumière et examinée de tous les côtés. La distance pourra ensuite être graduellement accrue, mais pendant tout le temps à la hauteur de 1 metre ou 1 m. 50 du sol et toujours examinée à la même hauteur de tous les côtés.

L'observateur qui pourra apprécier les effets de lumière et d'ombre, remarquera que dans certaines situations, la balle semblera presque plate, tandis que dans d'autres elle atteindra le maximum d'effet solide.

Il sera bon pour le lecteur de trouver et d'examiner lui-même ces changements divers.

La tête humaine, au moins quand nous la considérons au point de vue des effets de lumière et d'ombre, peut participer quelque peu de la nature d'une balle. Elle est solide, ne ressemble pas exactement à une sphère, mais elle approche suffisamment de cette forme, pour se comporter d'une façon similaire dans de semblables conditions. Elle possède certaines projections et certaines empreintes distinctes, rattachées par des surfaces courbes. En essayant de la représenter sur une surface plane pour lui donner l'apparence solide, nous sommes régis par les mêmes conditions qui sont vraies pour la balle, à savoir : *qu'avec un certain éclairage et à certains points de vue particuliers, la tête donnera l'impression d'un objet solide, tandis qu'à d'autres points de vue elle donnera plus ou moins l'impression d'un objet plat.*

Si le but du photographe est de produire une ressemblance parfaite du modele, il doit satisfaire aux conditions qui inspirent l'aspect solide ; il est obligé de reconnaitre, qu'il existe un principe d'éclairage reconnu il y a des siecles par les plus grands peintres et accepté par les artistes de tous les pays. Les photographes seuls agissent — je dirai mieux — pensent différemment.

La chose principale, sur laquelle je désire attirer spécialement l'attention de mes lecteurs, est la direction de la lumiere, qui doit tomber sur la figure à un angle de 45 degrés.

Occupons-nous maintenant des hautes lumières. Les plus apparentes sont celles qui se manifestent sur la tempe, le nez, la levre supérieure et le menton. Ces hautes lumieres vont en decrescendo, depuis la tempe ou elles sont les plus fortes, jusqu'au menton où elles sont les plus faibles. L'os de la pommette, dans le côté éclairé de la figure, se présente avec une douce lumiere, tandis qu'une lumiere un peu plus forte se trouve sur le côté du nez au coin de la paupière, sur le même côté de la figure. Une lumière plus faible se trouve juste sous l'œil, du côté de l'ombre ; elle ne doit en aucune façon être plus forte que celles que nous venons d'énumérer, mais elle doit exister à cet endroit.

Sur le côté ombré de la figure se trouvent deux ombres distinctes : l'une qui est projetée par le nez, l'autre sur l'extrême bord de la figure. Je désire attirer spécialement l'attention sur celle qui est projetée par le nez, parce que c'est ici que beaucoup de personnes font erreur en essayant d'obtenir l'éclairage qui nous occupe. Une erreur très commune consiste à projeter vigoureusement le nez sur le côté de l'ombre. Lorsque l'ombre portée du nez est correctement rendue, le côté eloigné du nez doit se fondre dans l'ombre et non pas ressortir sur cette ombre. L'ombre au bout de la figure doit être tres distincte, et sembler être la continuation de l'ombre sur ce côté de la figure. Il faut remarquer, que dans une tête éclairée comme nous venons de le décrire, nous constaterons des gradations semblables à celles que nous pourrions indiquer sur du papier, depuis le blanc le plus pur, avec tous les tons intermédiaires, jusqu'au noir le plus profond.

Les yeux, il faut encore le remarquer, sont en saillie avec un grand éclat. Ils sont absolument privés d'ombres. Les points lumineux sont tout à fait blancs. Ils prennent la forme d'un cercle, alors que l'iris se présente avec des gradations convenables lorsqu'il est examiné de près. Les yeux bleus, même avec cet éclairage, sont parfaitement rendus.



Ce qu'il ne faut pas faire

Il est extrêmement difficile de chasser de l'esprit les vieilles idées, pour en faire accepter de nouvelles. Alors même que nous sommes convaincus, nos habitudes nous en éloignent, si nous sommes engagés malgré nous à essayer de les mettre en pratique, avec les vieux instruments que nous avons maniés. C'est parce que je suis convaincu de la justesse de mon observation, que je pense ne pouvoir faire mieux que de dire très simplement : *ce qu'il ne faut pas faire*, si on désire réussir complètement à éclairer un modèle d'une façon artistique.

Mes lecteurs doivent d'abord comprendre que les règles de l'art sont basées sur certaines vérités de nature, et que le premier principe de l'éclairage artistique dépend de ce fait, que le monde reçoit la lumière d'une source unique qui est le soleil.

Une représentation éclairée par plusieurs sources d'illumination est une absurdité artistique, un non-sens — parce que l'art vrai ne viole jamais aucune des lois fondamentales de la nature.

La majorité des photographes de nos jours, dans leurs efforts pour obtenir ce qu'on appelle *des effets de lumière*, font usage d'une lumière tombant sur le modèle de différentes directions. Ils emploient des écrans, des réflecteurs de toutes espèces, qu'ils plantent autour de leurs modèles, pour produire ce qui peut leur donner satisfaction (ce dont je doute), mais qui excuse jusqu'à un certain point les artistes qui se moquent des productions de la chambre noire. Ceux-ci prétendent que la photographie ne doit pas être considérée comme un art, à cause de la nature mécanique du procédé, ils sont incapables d'apprécier la différence qui existe entre l'homme et ses instruments.

Le photographe qui désire éclairer artistiquement un modèle, doit d'abord commencer par éloigner de son esprit ses anciennes idées sur l'éclairage. Il doit abandonner l'usage des rideaux blancs ou semi-transparents qu'il emploie dans son atelier, pour les remplacer par des rideaux absolument opaques. Il doit être le maitre de sa lumière et non pas son esclave : lorsqu'il la désire, il doit l'obtenir grande, resplendissante. S'il ne la désire pas, ce n'est pas une lumière affaiblie par une mousseline blanche, mais une opacité absolue qui lui est nécessaire. Il doit s'abstenir de faire usage de cette manière d'atténuer la lumière si commune de nos jours. Il doit apprendre ce qu'il désire : la lumière ou l'obscurité. Après avoir décidé celle des deux qu'il veut employer, il doit savoir ce qu'il faut faire.





Jansen, Phot.
Buffalo
U. S. A.



Rolato-Petion,
Paris



R. Le Bègue, Paris

ÉTUDE POUR " EN-TÊTE "



Cautin-Berger, Phot., Paris



C. KLARY, PHOT.
PARIS



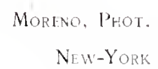
HENRY SPINK JUNIOR, PHOT.



R. Le Begue
Paris



ROLATO-PETION
PARIS



MORENO, PHOT.
NEW-YORK





J.-C. Strauss, Phot.
Saint-Louis
U. S. A.



Forché & Galfy, Phot.
Budapest

"GRAND'MAMAN DORT"

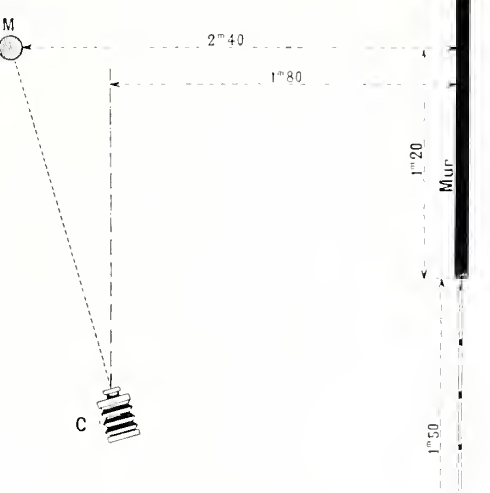


Otto, Phot.
Paris

Ce qu'il faut faire

Le photographe qui lira attentivement les articles précédents, rencontrera très peu de difficultés pour obtenir des résultats satisfaisants, s'il veut bien suivre les instructions que je vais donner. Pratiquement, le succès dépend de l'observation de trois choses absolument essentielles.

La première, l'opérateur doit connaître ce qu'il veut faire; la seconde, il doit savoir l'effet qu'il produira lorsqu'il dirigera la lumière sur la figure du modèle; la troisième, il doit être convaincu : *qu'il faut que les rideaux soient opaques,* afin que la lumière vienne atteindre le modèle, *seulement là où il le désire.*



Mon atelier est construit avec *simple lumière oblique* de 5 mètres de hauteur sur 3 mètres de largeur. Les quatre rideaux sont absolument opaques, deux s'abaissent de haut en bas, et deux montent de bas en haut. Chaque paire de rideaux adjacente se recouvre de 15 centimètres environ, tandis que ceux qui manœuvrent de haut en bas et de bas en haut se recouvrent à 30 centimètres, de façon à produire une obscurité complète dans l'atelier, si cela est nécessaire.

A cause de l'extrême quantité de lumière qui peut être admise, je ferme généralement la moitié de la partie la plus éloignée du modèle. Je lève ensuite le rideau du bas de l'autre moitié à 2 m. 40 du plancher, j'abaisse le rideau du haut de 1 m. 20 à 1 m. 50, de façon que l'espace admettant la lumière, soit réduit à 1 m. 20 ou à 1 m. 50 carrés.

Il faut maintenant trouver l'endroit favorable pour placer le modèle. D'après mes expériences, il faut qu'il se trouve à une distance de 2 m. 40 de la partie vitrée et à 1 m. 20 environ en arrière du bord de cette partie vitrée. La position exacte est juste en face de la partie ouverte de la lumière éloignée à 1 m. 80 environ de cette lumière. (Voir figure ci-contre : L, lumière; M, modèle; C, chambre noire.) Supposons que dans cette situation, la tête du modèle soit posée de trois quarts, ce qu'on remarquera tout d'abord, c'est l'ombre projetée par la partie inférieure du nez sur la lèvre supérieure. Si elle est trop longue, il faudra baisser le rideau du bas, jusqu'à ce que cette ombre soit diminuée suffisamment; si elle est par trop diminuée, il faudra l'élever.

Lorsque ce point aura été déterminé, il faudra s'occuper de la largeur de la lumière admise et c'est peut-être la chose la plus importante. Si on désire un effet de contraste violent, la surface de la lumière admise sera très étroite. Souvent je réduis cette surface à 60 centimètres carrés. Dans ce cas, le modèle peut être un peu plus rapproché de la lumière. On peut donc admettre comme axiome : plus le sujet est rapproché de la lumière, plus violent, plus hardi sera l'éclairage.

De ce que je viens de dire, le lecteur peut facilement conclure : que deux choses doivent principalement l'occuper lorsqu'il décidera à quelle distance de la lumiere il faudra placer le modèle : l'effet qu'il veut produire et le caractère de la figure de ce modèle.

Avec certaines personnes, une quantité d'ombre sera trouvée convenable, avec d'autres cela sera le contraire.

Le photographe viendra satisfaire leur désir, avec un genre d'éclairage qui consiste simplement à placer les modeles à 2 m. 40 ou 3 metres éloignés de la lumiere, en tournant leur figure suffisamment vers cette lumiere de façon à obtenir le côté ombré doucement éclairé par la lumière directe. Dans ce cas, la chambre noire sera placée à 60 centimetres ou à 1 m. 50 plus rapprochée de la lumiere que le modele lui-même. Plus grande sera la distance du modèle et de la chambre noire de la source de lumière, moins prononcées seront les ombres de la figure ; dans le cas contraire, les contrastes seront plus violents dans l'éclairage.

Pour bien comprendre ce qui vient d'être dit ci-dessus, il sera nécessaire de faire quelques expériences. Placez le modèle, à 2 m. 40 et la chambre noire à 2 m. 10 environ éloignés de la lumière. Posez la tête du modèle de façon à obtenir une vue de trois quarts. Dans cette situation, vous remarquerez que l'ombre portée par le nez sera très forte, en s'étendant sur le côté éloigné de la joue. A ce moment, rapprochez la chambre noire de 30 centimètres environ de la lumière, tournez la figure du modèle de façon à obtenir la même vue de trois quarts, vous remarquerez que l'ombre portée par le nez sera considérablement réduite. En rapprochant un peu la chambre noire vers la lumière, les ombres seront de nouveau modifiées, jusqu'au cas extrême où, la figure du modèle étant tournée directement vers la lumière, l'ombre projetée par le nez sera directement au dessous du nez lui-même.

Entre ces deux extrêmes, on peut obtenir toutes les forces d'ombres, et tous les effets d'éclairage qu'on peut désirer.

Ce n'est pas ici le cas de s'occuper du goût du modele, ou de ce qui peut plus ou moins lui plaire. L'opérateur aura la satisfaction de reconnaitre, qu'il travaille en stricte conformité avec les principes artistiques reconnus.

Les modèles qui ont les sourcils épais devront être placés en arrière de la lumière ; la distance sera déterminée par les points lumineux des yeux. Si le modèle est par trop éloigné de la lumiere, ces points lumineux ne seront plus apparents.



Douceur

La question de douceur me fut posée plusieurs fois. J'expliquais un jour le remarquable contrôle que les rideaux me donnaient pour diriger la lumière, à deux photographes venus exprès pour me voir, et étudier de quelle manière j'obtenais les résultats qui leur plaisaient, et je leur démontrais la beauté et la simplicité de mon système d'éclairage.

J'avais réduit la lumière à une surface de 80 centimètres carrés environ, celle-ci produisait de brillantes hautes lumières et des ombres prononcées sur la figure du modele. Dans de semblables conditions, un temps de pose de 10 secondes semblait être necessaire.

« Mais que ferez-vous donc si vous faites le portrait d'un enfant? » me dit fort judicieusement un de mes visiteurs.

Sans rien changer à la position, je tirai les cordes, les rideaux s'élevèrent et la lumiere entra dans la totalité de la partie vitrée.

Le changement sur la figure du modèle fut extraordinaire, les ombres furent éclairees, les hautes lumières avaient perdu de leur vigueur, et là où auparavant on constatait la force, régnait une douceur délicate. La figure était entièrement exempte de toutes les ombres auxquelles auraient pu faire objection ou critique les plus inhabiles dans l'art de l'éclairage. Mais cet éclairage possédait encore un relief et des gradations qui produisirent un négatif harmonieux et d'une ressemblance parfaite.

Les photographes ne doivent pas hésiter à adopter les principes que j'ai exposés. Ils doivent se rappeler que ces principes ne sont pas *les miens*, qu'ils existent depuis des siècles. Il faut qu'ils soient convaincus qu'entre les deux extrêmes, il est possible de satisfaire tous les modèles avec d'intelligentes modifications. Le modele et la chambre noire restent pratiquement dans les mêmes situations relatives ; la position ou l'arrangement des rideaux est seul à changer.

Laissez-moi vous dire encore une fois que les demi-mesures ne valent rien, *la lumière doit être ou ne pas être. La lumiere tamisée ou reflétée est tout a fait hors de la question.*



L'Éclairage Rembrandt

(EFFETS D'OMBRE)

Un de mes confrères qui s'était vivement intéressé à mes travaux, m'écrivit un jour pour me demander comment il pourrait obtenir avec l'atelier « *simple lumière oblique* », l'éclairage connu sous le nom de Rembrandt (effets d'ombre).

Cet éclairage, lorsqu'il est bien exécuté, produit une ressemblance très agréable, et en même temps une photographie brillante, en raison des contrastes prononcés qui existent entre les lumieres et les ombres. Cet effet est mieux obtenu lorsque les conditions de la lumière sont telles que je les ai décrites.

Mon confrère m'écrivait principalement, parce qu'il se proposait de faire construire un atelier avec « *simple lumière oblique* » ; il hésitait, parce que ses clients aimaient beaucoup l'éclairage Rembrandt ; et comme il considérait impossible de l'obtenir avec une lumière de côté seulement, je lui envoyai quelques épreuves en lui expliquant comment elles avaient été faites.

Pour obtenir l'éclairage Rembrandt (profil), élevez les rideaux du bas, jusqu'à ce que le haut de ces rideaux soit environ à 2 m. 10 du plancher. Abaissez ensuite les rideaux du haut jusqu'à ce qu'ils soient placés à 90 centimetres des autres.

Placez le fond (il sera d'une couleur foncée) bien au milieu de l'atelier, ou aussi près que possible de ce milieu : faites asseoir le modèle en face du centre de ce fond, avec la figure tournée vers ce dernier et vers la lumière. La chambre noire sera ensuite placée dans le centre de l'atelier, pointant vers le modele et vers la lumière. L'objectif sera nécessairement abrité des rayons directs de la lumière, au moyen d'un cône en carton noir en forme d'entonnoir.

A ce moment, le modele tournera la tête jusqu'à ce qu'une vue de profil complet soit obtenue. On remarquera que la lumière frappe tout autour de la tête. Très probablement l'effet exact ne sera pas correct au premier essai. Par exemple, la ligne du front sera par trop dure, la chambre noire sera placée un peu de côté — à gauche si le modèle regarde à droite. Si un éclairage plus violent est désiré, la chambre noire sera placée un peu à droite et la tête en conséquence.

Si on veut obtenir un effet plus doux, on ouvrira les rideaux davantage ; de cette façon, une plus grande quantité de lumiere viendra tomber sur le modèle. Mais ici, comme dans l'éclairage décrit précédemment, tout est absolument obtenu suivant la volonté et le goût de l'opérateur.

Pour l'éclairage Rembrandt de trois quarts, placez le modèle exactement comme il a été indiqué pour l'effet décrit précedemment, c'est-à-dire dans le centre de la lumière.

Je rappellerai au lecteur que la lumière de mon atelier a 3 mètres de largeur. — Changez le fond de place, portez-le à un angle tel qu'un de ses bords touche presque la lumière de côté. Faites mouvoir la chambre noire en l'éloignant de la lumière, de façon que le fond, le modèle et la chambre noire forment une ligne droite. La tête du modèle sera tournée vers l'objectif, jusqu'à ce qu'on ait obtenu une pose de trois quarts. Le modelé du côté éclairé, de la figure et la haute lumière distincte sur le nez, seront modifiés ou renforcés par la quantité de lumière en avant du modèle, et en rapprochant ou en éloignant la chambre noire du côté de la lumière. Il ne faut pas oublier, qu'il est nécessaire d'avoir assez de lumière en face du modèle, pour que les yeux possèdent les points lumineux, ce qui leur donnera la vie et l'animation. Il peut aussi être nécessaire d'affaiblir la lumière directe, en faisant usage d'un écran de tête, alors que le côté de l'ombre pourra être modérément éclairé en faisant usage d'un réflecteur, autrement les contrastes seraient par trop violents.

Conclusion

Les arguments invoqués contre le système d'éclairage que j'ai décrit dans les articles précédents, sont au nombre de deux. Le premier, c'est que la majorité du public est incapable d'apprécier son mérite artistique, et que les photographies ainsi produites ne sont pas vendables. Le second, c'est que si ce système est appliqué par tous les photographes, tous produiront le même genre de travail.

A la première objection, je répondrai que les photographes qui ont adhéré à ces principes, sont unanimes à reconnaître, qu'ils n'ont jamais eu autant de facilité pour satisfaire leurs clients.

A la seconde objection, je ferai deux réponses. La première, c'est qu'il est infiniment préférable pour les photographes d'être guidés par de bons principes, que de n'en avoir aucun. La seconde réponse est aussi pratique, car l'examen sérieux des travaux exposés aux diverses Conventions, démontre d'une façon évidente que, bien qu'ils aient été influencés par la même méthode, le travail de chacun d'eux dénote néanmoins une individualité particulière.

A mon avis, le point le plus important, c'est la manière remarquable avec laquelle certains photographes se sont engagés dans cette voie nouvelle. Je suis persuadé, que dans quelques années on pourra constater chez eux une manière de faire, basée sur des principes solides, démontrant une personnalité artistique évidente.

Shakespeare a dit : Chaque homme dans sa vie joue différents rôles. Je n'ai jamais pensé qu'un des miens devait être une aventure dans le champ de la littérature.

J'ai simplement exposé mon système d'éclairage artistique; je laisse la plume à des mains plus habiles. Si mes confrères photographes pensent qu'ils me doivent quelque chose, qu'ils me prouvent leur reconnaissance, en guidant amicalement ceux qui luttent pour obtenir un plus haut degré de savoir.

James Inglis.





FREDERICK COLBURN CLARKE
PHOT.
NEW-YORK

TENNANT & WARD
Publishers
287, Fourth Avenue
New-York City
(U.S.A.)

New-York, June 3rd 1903.

Mr. C. Klary, Paris.
France.

Dear Mr. Klary,

You have our permission, with pleasure, to translate into French such portions of the "*Photo-Miniature*" N° 2 (The Pose in Portraiture) as you may desire to be included in your book on "*Posing and Lighting in Photography*". We will ask, however, that you should state in the book that the translation is made with our permission.

Yours faithfully.

TENNANT & WARD,
John A. TENNANT.

M. C. Klary,
à Paris.

(TRADUCTION)

Cher Monsieur,

C'est avec le plus grand plaisir que nous vous donnons la permission de traduire en langue française, telles parties du N° 2 de "The Photo-Miniature" (La Pose dans les Portraits) *que vous croirez convenable de faire paraître dans votre ouvrage* "La Pose et l'Éclairage en Photographie". *Nous vous demandons seulement de constater, que c'est avec notre autorisation que vous avez fait cette traduction.*

Vos bien dévoués.

TENNANT & WARD,
John A. TENNANT.

La Pose dans les Portraits

Introduction

Quelques lignes d'explications me semblent nécessaires, avant d'aborder le sujet de la Pose dans les Portraits, *qu'il serait certainement plus facile à démontrer qu'à décrire. Si nous pouvions posséder, pendant un après-midi seulement, quelques modèles et une chambre convenablement éclairée, il serait facile d'expliquer les principes élémentaires qui gouvernent la pose dans les portraits. Cette démonstration serait certainement intéressante, même pour ceux qui pensent que toute tentative pour poser un modèle est une sorte de folie. Ceux-là sont convaincus que l'habileté dans la pose est un don, une intuition, une question de bon goût naturel, qui ne peuvent s'apprendre. Lorsque nous aurons un peu étudié cette question, nous verrons que cette opinion est erronée : nous constaterons, que la pose est simplement une méthode d'expression comme le langage et l'écriture, et qu'elle peut être acquise ou cultivée, comme le style en écrivant, par familiarité avec certaines formes, leurs significations et leurs relations entre elles. Mon but principal, est d'être utile à ceux qui ne connaissent que peu ou rien de la pose, ou du rôle qu'elle joue dans l'exécution d'un portrait. Pour vaincre ces difficultés qui peuvent être appréciées seulement par ceux qui les ont rencontrées, je me propose de traiter la question, comme si le lecteur était entièrement ignorant du sujet. Si mon travail semble incomplet, il sera néanmoins facilement compris par l'élève, il lui sera utile pour des études plus sérieuses.*



La chose essentielle dans un Portrait

La chose la plus essentielle dans un portrait est la fidélité de la ressemblance avec l'original. Pour cette raison, les portraits sont souvent appelés des *documents humains*, c'est-à-dire : un témoignage fidèle de la personne représentée.

Si le portrait manque de ressemblance, le but n'est pas atteint, il perd son plus grand intérêt et ne mérite pas le nom qu'on lui donne. Malheureusement, le portrait n'est pas compris comme il doit l'être même parmi les portraitistes professionnels. Ils ne savent pas que la pose a une relation très intime avec la ressemblance, c'est-à-dire qu'il est possible de produire une ressemblance satisfaisante d'une personne par la caractéristique de son attitude, sans voir sa figure. La preuve et la démonstration de ce que nous avançons, existe dans les silhouettes où la figure n'est pas vue de profil.

De semblables portraits sont naturellement incomplets, mais ils révèlent les traits principaux des originaux et prouvent, clairement, que la pose joue un rôle défini dans l'expression du caractère.

Parmi plusieurs portraits d'un ami tous également fidèles en ressemblance, il en est généralement un auquel nous donnons la préférence. Si on nous demande les raisons de cette préférence, nous répondrons qu'il y a quelque chose — souvent quelque chose d'indéfinissable — dans l'arrangement de la personne, qui révèle ou accentue les traits caractéristiques les plus agréables du modèle, ajoute de la grâce ou de l'intérêt à l'épreuve en nous faisant plaisir. Ou bien encore, l'arrangement de la lumière et de l'ombre dans le portrait, rehausse le charme personnel du modèle, en le rendant ainsi spécialement agréable. Donc, ces qualités — la ressemblance, l'arrangement caractéristique du personnage dans les dimensions de l'épreuve, la manière dont il a été éclairé et la pose qui constituent le caractère du modèle — sont les éléments vitaux et essentiels de tous les portraits.



La Pose

L'arrangement du personnage représenté dans un portrait, constitue la pose : l'art de poser le modèle et ses accessoires, d'une façon caractéristique et agréable, est connu sous le nom de composition.

Le but de cet ouvrage est d'expliquer, aussi simplement que possible, la composition appliquée au portrait. Ceci, je veux essayer de vous le démontrer, non pas en vous donnant une multiplicité de règles qu'on doit suivre, mais en vous indiquant quels effets doivent être recherchés, ceux qui doivent être évités, comment un arrangement agréable peut être obtenu par la direction des lignes et des masses formées par le corps, dans les limites de la dimension de l'épreuve. Les principes élémentaires d'une composition artistique doivent être étudiés sérieusement, parce que leur application est nécessaire.

J'espère pouvoir vous les présenter d'une façon claire, parce que la connaissance de ces quelques principes rend la pose simple et intéressante, en évitant de laborieux efforts vers un idéal impossible.

Pourquoi la Pose ?

Voici la plus simple réponse à cette question : parce que le personnage doit remplir une surface.

Les formes de tous les corps possèdent une plus grande signification, lorsqu'elles sont enfermées dans des lignes, et cette signification change suivant les proportions de la forme produite par ces lignes, et aussi suivant l'espace entre les contours d'un objet et les lignes qui l'entourent.

Pour cette raison seule, lorsque nous désirons représenter un corps dans l'intérieur d'un espace entouré par une forme, une composition ou un arrangement quelconque sont nécessaires si nous voulons que le résultat soit agréable à l'œil.



Signification des Lignes

Si nous examinons les formes des objets dans la nature, nous trouverons que certaines nous procurent plus de plaisir que d'autres, et qu'elles éveillent différentes sensations dans l'esprit. Ainsi la ligne perpendiculaire nous donne la sensation de la stabilité et du support; les lignes inclinées en angle semblent nous parler d'action, les lignes horizontales expriment le repos.

Nous savons, qu'une ligne courbe nous procure un plus grand plaisir qu'une ligne angulaire ou droite; que le cercle et l'ovale sont plus intéressants que les contours d'un carré. Les qualités que possèdent les lignes pour intéresser ou faire plaisir, constituent l'élégance, la grâce ou la beauté, qui sont généralement définies par la *variété dans l'unité*.

La ligne courbe telle que l'ovale, est plus intéressante et procure plus de plaisir que les lignes droites ou rectangulaires; c'est-à-dire éveille une plus grande variété d'idées dans notre esprit et notre imagination. L'appréciation de ces qualités des lignes pour donner l'intérêt et faire plaisir, est de la plus grande importance, pour ceux qui veulent atteindre l'habileté dans la pose de la figure humaine.

Si nous pouvons nous familiariser complètement avec ces lignes qui expriment le mieux l'élégance, nous pourrons plus facilement assurer la grâce dans notre travail, en arrangeant les lignes du corps dans les formes reconnues de beauté.

Certaines personnes ont acquis cette qualité, inconsciemment, par l'observation et la pratique et c'est parmi elles que nous trouverons celles qui découragent tous les efforts pour poser les modeles.

Lorsqu'elles nous disent : Vous ne devez pas poser, ou bien le meilleur moyen de poser, c'est de ne pas poser du tout, — en réalité, elles veulent dire qu'elles sont arrivées a une telle comprehension de caractéristique et de grâce, qu'un effort deliberé pour obtenir ces choses par de l'arrangement, n'est plus necessaire, — mais elles omettent de constater ce manque de capacité chez les autres.

Les Vieux Maîtres, Méthodes modernes

Depuis la renaissance d'intérêt dans l'art du portrait, il y a quelques années, beaucoup a été dit sur la nécessité d'étudier *les vieux maîtres* et leur méthode de traitement appliquée aux portraits. Ce conseil est certainement excellent; les photographes trouveront dans l'étude des portraits des *vieux maîtres* des idées et des leçons profitables. Nous pouvons cependant protester contre cette tendance à *imiter*, par trop rigoureusement, l'action de traiter particulière et les effets de ces modèles anciens, tels que l'emploi des draperies pour couvrir les vêtements modernes; les fonds de Reynolds et Gainsborough; l'emploi excessif de l'ombre, etc., etc.

Le travailleur intelligent appréciera toujours à sa juste valeur l'héritage qu'il possède, dans les travaux des maîtres du passé. Mais nous devons nous garder de suivre avec par trop de zèle les méthodes appartenant aux temps anciens.

Il est vrai que la beauté est immuable et qu'elle reste la même dans son infinie variété, mais son interprétation varie avec le temperament et l'âge de l'individu.

Nous devons être nous-mêmes, et non pas l'écho d'hommes morts, bien qu'ils aient été célèbres. Nous devons nous efforcer d'apprécier et de représenter ce qui est caractéristique et gracieux chez les hommes et les femmes de notre époque, plutôt que d'imiter des effets et des manieres appartenant aux temps passés. Les travaux des peintres modernes : Boughton, Sargent, Collier, Carolus Duran, Sharp, Chase, Onless, Fildes, Alexander, etc., etc., nous aideront dans ce sens, mais la grande inspiration doit nous venir de la vie de tous les jours autour de nous, dans les rues, à la maison, etc., etc.



Personnalité

La plus grande qualité d'un portrait est la ressemblance, qui représente la personnalité. Notre premier soin, sera d'être certain que l'attitude ou la disposition du corps s'harmonise avec le caractère révélé dans la figure du modèle. D'habitude le photographe voit le modèle pour la première fois, juste au moment où il va le faire poser, il y a grande nécessité pour lui d'étudier ce qu'il comporte de caractéristique. Avec l'amateur, la chose est différente, ses modèles sont généralement des personnes dont la vie et les manières lui sont familières par association.

Lorsque celles-ci ne sont pas connues, il est convenable de retarder l'instant de la pose pendant quelque temps, de faire oublier au modele, par une conversation ou d'autres moyens, le travail du moment, et d'étudier, sans en avoir l'air, ces détails de manières et d'attitudes qui *font connaître l'homme*. Il est évident que la pose doit être dictée par la nature du sujet ; nous ferons usage de ces principes, qui dans mon esprit sont de la plus haute importance pour le portraitiste, à savoir : la simplicité, la concentration de l'intérêt, et la subordination.

Simplicité, Concentration, Subordination

Le grand défaut de la photographie comme méthode de représentation, c'est qu'elle révèle trop de choses et qu'elle donne égale preéminaux aux choses importantes, et à celles qui ne le sont pas. Le photographe professionnel, qui consacre tout son temps et son travail à l'art de faire des portraits, devra apprécier ce défaut.

Chaque effort doit être fait pour préserver la simplicité dans le portrait, de façon que l'intérêt se concentre sur la personnalité du modèle: tout autre lui est subordonné. Le centre de l'expression est largement trouvé dans la figure, mais les mains, l'attitude du corps, tout jouera son rôle pour révéler le caractère. Nous pouvons reconnaitre un ami par ses manières, avant d'avoir vu sa figure.

Ne surchargez pas l'épreuve par trop de détails, car vous manquerez de largeur et d'unité. Mettez au foyer sur les yeux d'abord et laissez voir toutes autres choses d'une manière plus ou moins impressionniste. Ceci ne veut pas dire qu'à l'exception de la figure le reste du portrait doive être hors du foyer ; mais il faut qu'il existe un centre d'intérêt, et toutes les lignes doivent conduire l'œil agréablement et sans effort à ce point.

Tout ce qui doit être renfermé dans l'épreuve, doit nous aider à apprécier l'intérêt principal, tels que les détails du costume, les bijoux et les accessoires. Toutes ces choses doivent être subordonnées en force de ligne, en ton et en lumiere.

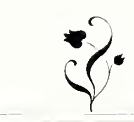
Souvent plus de détails qu'il n'est nécessaire seront admis, pour supporter la composition et joindre les diverses parties par une variété agréable. Il est vrai que nous pouvons toujours contrôler tout ce qui peut aider la simplicité du dessin, mais nous pouvons éviter une pose qui donnera prééminence à ce qui n'est pas nécessaire, pour augmenter un trait au détriment de l'autre, par l'introduction d'accessoires ornés qui, par leur force de lignes ou de ton, viendront se mêler avec les lignes du corps. Aussi loin que mes observations puissent aller, c'est la faute la plus grande dans les portraits faits par les professionnels et les amateurs; elle peut être facilement evitée par cette appréciation : que la simplicité aide et empêche la confusion de l'intérêt.

Les poses les plus simples sont toujours les meilleures. Une illustration puissante de ce principe de simplicité, peut être obtenue en traçant (en calquant), avec une plume et de l'encre, toutes les lignes exprimées ou représentées avec prééminence dans un portrait. De nombreux modeles pour cet exercice, peuvent être rencontrés dans les reproductions en demi-teintes des œuvres des photographes célebres, donnees dans les journaux illustrés. Dans la majorité des cas, le résultat sera une masse de lignes s'entre-choquant, des angles désagréables, des courbes qui divergent des marges de l'épreuve, troublant les yeux et détournant l'attention du centre de l'intérêt. Je ne connais pas de meilleur moyen que celui par lequel l'œil, même le moins exercé, peut voir de suite combien les lignes sont puissantes pour être bonnes ou mauvaises dans un portrait, et le grand nombre de celles qui sont nuisibles, introduites avec légereté dans les photographies.



Variété, Unité

La simplicité ne doit pas être confondue avec la monotonie. L'imagination exige la variété qui est une des principales sources d'intérêt et de beauté. La répétition, la symétrie, la balance et l'uniformité, portées à l'excès, produisent la monotonie qui est fatale à l'intérêt. Dans les photographies, généralement, nous avons par trop de variété. La composition est simplement l'usage convenable de la variété — l'arrangement de la variété dans l'unité. Ceci nous indique deux autres principes que nous devons comprendre, si nous voulons bien poser.



Variété dans l'unité

Par la variété nous produisons l'intérêt, et nous évitons la monotonie. Par l'unité, nous donnons une liaison agréable entre les parties de la composition, pour produire un tout harmonieux. Dans le désert ou dans une plaine nous avons l'uniformité et la répétition des lignes à l'excès, le résultat est monotone. Il n'y a pas de contrastes qui éveillent notre intérêt. La mer, au contraire, est remplie de fascination, parce que ses lignes de grande variété produisent des changements infinis dans les lumières et les ombres et plaisent avec leurs contrastes multiples, en éveillant des idées dans l'esprit. La variété est aussi essentielle dans le portrait, son introduction et son emploi doivent être accompagnés de discernement, ou bien l'unité et l'intérêt seront perdus. Une quantité de variété, bien qu'intéressante, ne viendra jamais compenser un manque de simplicité ou de repos, qui dépendent de l'unité. Dans une composition où différents personnages sont groupés, la variété est souvent obtenue en répétant certaines attitudes. Avec une seule personne, la répétition des lignes ajoute de l'harmonie et de l'opposition. La répétition est agréable jusqu'à ce qu'elle devienne monotone.

Ce que nous avons dit de la répétition est vrai aussi pour la symétrie et l'uniformité, car l'observation par trop évidente de ces dernières produit la similitude et la fatigue. Ceci est prévenu par la variété. La représentation d'un ovale est un exemple parfait de variété dans l'unité. Un carré, au contraire, exprime l'unité sans la variété.



Stabilité, Support

Un autre principe important, qui s'applique avec une force égale à l'arrangement des têtes ou des corps au repos ou en mouvement ou des groupes, est la stabilité ou le support. La tête ne doit pas sembler tomber des épaules, le corps ne doit pas être incliné comme s'il voulait tomber en avant à chaque instant. Les lignes courant dans une direction, doivent être opposées à d'autres les supportant ou allant dans une direction contraire. Ceci est obtenu amplement par l'emploi de masses d'ombres plutôt que par des lignes, mais la connaissance de la disposition des lignes dans ce but, sera très utile pour l'arrangement des formes. La plus simple expression de la forme de stabilité est le triangle, dans lequel nous avons la symétrie, la variété et la grâce, résultant de la convergence égale des deux côtés à un point. Cette forme est tres souvent employée dans la composition d'un personnage.

Nous venons de traiter brièvement les principes qui influencent la pose du modele. En résumant ce qui a été dit, nous avons vu que la ressemblance est le but principal dans le portrait. la pose doit l'aider dans la caractéristique du sujet, son arrangement étant suggéré par l'individualité du modèle. Nous avons vu que la simplicité est la clef du succes dans la pose, en concentrant l'intérêt, en évitant la complication et en augmentant ce qui est désirable, par la subordination. Nous avons vu aussi que la variété est essentielle à l'intérêt, mais doit être utilisée avec un très grand discernement. Nous savons aussi, que la faute la plus commune dans la pose est la confusion de l'intérêt, résultant de la variété sans unité; que le corps doit invariablement être supporté et communiquer l'idée de stabilité. Nous pouvons maintenant commencer à faire une composition, en appliquant intelligemment ces principes.



Formes de Composition

Il y a deux méthodes de composition. Dans la premiere, le corps est présente en se conformant à certaines formes de beauté et d'élégance reconnues ; dans la seconde, l'intérêt est assuré par l'emploi d'une *ligne décorative*.

La première méthode peut être étudiée dans les travaux des maitres peintres, anciens et modernes ; elle constitue la manière la plus facile pour un commençant. La seconde méthode est plus populaire chez les peintres de nos jours, qui classiquement ont été grandement influencés par l'esprit de l'école japonaise, dans laquelle : *une ligne décorative* est le commencement et la fin de la composition. Cette méthode donne certainement une grande liberté pour l'individualité, mais son emploi suppose une compréhension plus complète du dessin, qu'un homme ordinaire peut généralement acquérir. Le but des deux méthodes est en réalité identique : décorer une surface. Lorsque la plus simple méthode aura été possédée, le portraitiste pourra, avec avantage pour son travail, etudier la méthode de la ligne décorative et ses possibilités.

Les personnes qui s'intéresseront à cette méthode, trouveront son influence dans les travaux de MM. Demachy, Puyo, Appleton, Craig Annan, Von Schœller, Hannon, Miss Weil et autres qui excellent dans le traitement moderne du personnage.

Je ne crois pas qu'il soit utile de parler davantage des formes variées employées dans la composition. Le lecteur qui voudra traiter son modèle dans le but de produire la grâce complète,

connaissant les principes élémentaires qui ont été expliqués ici, sera capable d'obtenir une pose agréable sans travailler en vue d'une forme déterminée.

Les principales formes sont: la pyramide, qui peut être intervertie, droite, modifiée en hauteur ou en largeur de base; le cercle, l'ellipse et l'ovale compris dans un rectangle. De toutes ces formes, la pyramide est particulièrement adaptée pour un corps seul. L'ellipse a des avantages pour les grands groupes, tandis que l'ovale dans un espace rectangulaire pourra être employé pour des groupes de deux ou de trois personnes. On ne saurait trop observer que ces formes doivent seulement être suggérées lorsqu'elles sont employées, et que leur usage par trop exact dans les contours de la pose produit de la raideur et de la formalité. En faisant usage de l'ellipse pour la formation d'un groupe, les personnages ne doivent pas être arrangés de façon que l'œil puisse suivre la forme de l'ellipse avec parfaite régularité. Il peut être constaté ici, ce qui est connu par beaucoup de personnes, que la convexité du contour donnera invariablement plus de grâce au corps ou au groupe que la ligne concave. On donnera aussi attention à la proportion de l'espace occupée par le corps dans les limites de l'épreuve, et aussi à la forme constituée par la relation des contours avec les points variés des lignes entourant l'épreuve. De grandes superficies de fonds doivent être généralement évitées, à moins que l'isolement du corps ne soit désiré.

Un corps droit avec la tête penchée, devra toujours avoir un espace suffisant au-dessus de la tête, pour permettre qu'elle puisse être élevée (dans l'esprit) sans frapper les lignes d'espace de l'épreuve, autrement l'effet ne sera pas agréable. Dans le fait, tous les corps assis, agenouillés ou penchés, se présenteront mieux s'ils ont un espace suffisant pour se tenir debout.



Têtes (Bustes)

Les différents genres de portraits sont : la tête (ou buste), le portrait en pied, le portrait mi-corps et les groupes.

Pour beaucoup de raisons, le portrait en buste est celui qui est demandé le plus souvent, parce que le caractère est plus fortement exprimé dans la figure, et aussi parce que le public a constaté que le photographe peut traiter un buste avec plus de succès qu'un portrait en pied. De là, opinion commune qu'il est plus facile de faire un buste, que de représenter le corps entier du modèle.

Dans le portrait en buste, la tête doit reposer naturellement sur les épaules comme faisant partie du corps. Ceci est obtenu, en donnant au modèle un support (chaise) qui s'accommode de lui-même au corps. La hauteur et le dos de cette chaise doivent être tels que le modèle soit à son aise, de façon que la tête ne puisse s'enfoncer dans le cou ou *vice versa*. La relation entre la hauteur de la chambre noire et la tête, a une influence considérable sur la ligne et l'aspect de cette derniere.

Pour produire un dessin correct, l'objectif doit être de niveau avec la bouche ou le menton. Ceci peut nécessiter d'élever le modèle au moyen d'une plate-forme, ce qui en réalité est plutôt une question de perspective que de pose. Comme règle, moins le photographe fera mouvoir la tête du modèle, meilleur sera le résultat, parce que tout essai pour placer la tête dans une position quelconque, aura pour conséquence la contrainte ou la raideur. Si le modèle est confortablement assis, la téte viendra d'elle-même prendre une pose naturelle caractéristique. Quelquefois le modèle, par habitude, penche la tête d'un côté. Ceci exige une correction: elle doit être obtenue par suggestion seulement. Dans d'autres circonstances, un léger arrangement de la tête est nécessaire,

Pl. IX



G. Brogi, Phot., Florence

C. Klary, Phot., Paris



Atelier de Pose avec simple lumière oblique



Otto, Phot.

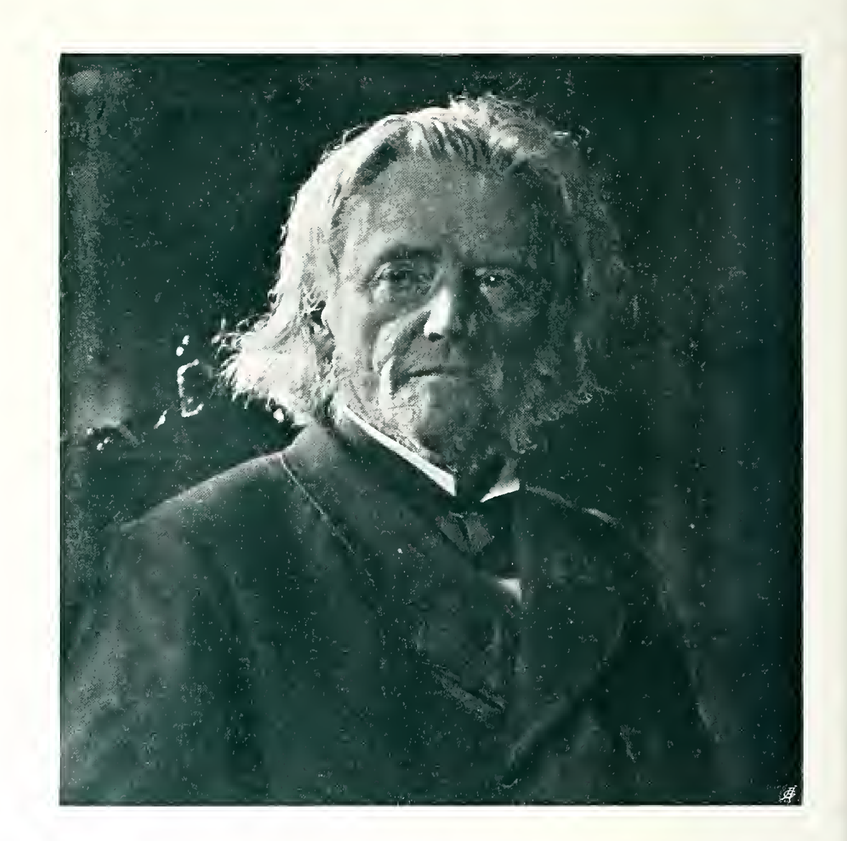
Paris

Langhans, Phot.

Prague



R. Duhrkoop, Phot.
Hambourg





R. Duhrkoop, Phot.
Hambourg



Chéri-Rousseau, Phot.
Saint-Étienne

"DON CÉSAR"

Schneider, Baker's Art Gallery,
Columbus, U. S. A.

" CAPTIVÉE "



Otto Schmidt, Phot.
Vienne (Autriche)



R. Duhrkoop, Phot., Hambourg



R. Duhrkoop, Phot., Hambourg



Chéri-Rousseau, Phot.
Saint-Étienne

Jansen, Phot.
Buffalo
U. S. A.

pour corriger une bouche de travers ou des sourcils qui ne sont pas égaux en ligne. Un sentiment agréable de balance est quelquefois obtenu en donnant à la tête une direction différente de celle qui est indiquée par le corps; mais la règle n'est pas invariable, surtout lorsque l'effet est obtenu aux dépens de la tranquillité.

On doit avoir soin d'éviter la torsion de la tête. Ceci donne un aspect disgracieux à l'extrême. Une autre faute commune consiste à placer la tête trop haute, de façon qu'elle semble inclinée en haut. Dans ce cas, lorsque le modèle est prié de regarder quelque chose au niveau normal de l'œil, la confusion entre la direction des yeux et celle de la tête produit une impression très désagréable.



Point de Vue

Il est bien connu, que les deux côtés de la figure ne sont pas semblables, et que l'un de ces côtés donne une ressemblance plus agréable que l'autre. Il a été affirmé que le côté gauche était le côté le plus agréable, mais cette opinion est contestable. En tout cas, le meilleur côté doit être recherché, parce qu'il doit être vu plus grandement lorsqu'on fait un portrait de trois quarts: soit que la tête doive être placée en face de la lumière ou tournée du côté opposé à celle-ci, ce qui naturellement est une chose qui peut seulement être décidee par le caractère exprimé par la figure du modele. Lorsque cela n'est pas d'importance, la question devra être décidée par les avantages dans les lignes produites d'un côté de la tête ou de l'autre.

En cherchant à obtenir des lignes agréables dans la tête et les épaules, le photographe devra, si cela est possible, tourner autour du modèle plutôt que de manier la tête jusqu'à ce qu'il obtienne ce qu'il désire. Il peut être souvent avantageux de prier le modèle de se placer dans différentes parties de l'atelier (alors que les conditions de l'éclairage seront satisfaisantes).

Ces changements de position viendront d'eux-mêmes, le plus souvent, donner une pose plus caractéristique et des lignes meilleures.

Que la pose soit de face, de profil ou de trois quarts, depend de la quantité de caractere exprimée par cette pose.

L'obtention d'un arrangement agréable est de moindre importance que la ressemblance.

Le profil sera souvent plus distinctif, la vue de trois quarts plus expressive, tandis que la vue de face sera rarement agréable, à moins qu'un côté ou l'autre ne soit légerement tourné.

Dans les portraits en buste de femmes, les lignes formées par le costume exigent un soin spécial: lorsque les épaules apparaissent extraordinairement larges par l'ampleur des manches ou des dentelles sur le buste, il sera bien, souvent, de tourner le corps de façon qu'il soit vu presque de profil.

Ceci viendra supprimer la largeur excessive du buste, donner une meilleure proportion a la tête et ajouter des lignes plus gracieuses a la pose.



L'Appui-Tête

La raideur et le manque de grâce dans les portraits en buste, en dehors de la question des lignes, sont bien souvent causés par l'emploi erroné de l'appui-tête, un instrument qui devrait être banni de l'atelier moderne. De son emploi résulte inévitablement la tension et la rigidité dans la tête et dans le cou du modele.

Avec les objectifs et les plaques rapides maintenant en usage, l'appui-tête ne doit plus figurer parmi les instruments du portraitiste.



Poses d'Hommes

Si vous examinez les travaux exposés dans un grand nombre d'ateliers, vous constaterez que les portraits d'hommes sont presque toujours des bustes. On ne peut pas faire le portrait d'un homme en mi-corps ou en pied d'une façon agréable avec le costume moderne : il est tellement disgracieux! c'est l'explication généralement donnée lorsque la demande est faite pour ce genre de portrait. La conséquence de cette absence de courage, est un manque de familiarité avec le corps masculin duquel, naturellement, résulte un insuccès lorsqu'un travail de ce genre est demandé ou exigé. D'autre part, l'amateur avec des méthodes plus simples et plus vraies, ne connaissant rien de cette crainte du public, qui gêne le photographe professionnel à tous propos, essaie toutes choses, y compris les études du modèle en pied et, conséquence, ses portraits de corps entiers sont, c'est une règle, tres souvent intéressants.

Je voudrais engager les photographes professionnels à donner plus d'attention à ce côté négligé, qui fournit des raisons abondantes pour l'exercice de leur habileté; je serai tres heureux si ces pages peuvent encourager mes compagnons de travail dans l'atelier, à exécuter des portraits d'hommes en pied plus souvent. Ici il n'existe réellement pas de difficulté pour ce travail qui exige de l'observation et de la pratique. Avec une connaissance raisonnable de la composition, il n'y a pas de branche dans le portrait qui soit plus agréable que le traitement du corps entier.



Poses Stéréotypées

DANS les poses d'hommes où plus que le simple buste est désiré, la difficulté principale est d'obtenir la variété et le naturel sans effort ou affectation.

Ceci est dû en partie à la sévérité des lignes dans le costume masculin, et au sentiment intérieur (avec la rigidité qui l'accompagne) de presque tous les hommes, lorsqu'ils sont en face d'une chambre noire.

Ces conditions étant constantes, le photographe tombe facilement dans l'emploi, pour tous ses portraits d'hommes, d'un certain nombre de poses stéréotypées qui ont été trouvées acceptables. Ces arrangements, qui sont bien connus, sont des choses qui doivent être avant tout évitées, ainsi que des essais pour des poses nouvelles et fantaisistes. La simplicité est la clef du succes. Dans les portraits d'hommes, nous désirons le caractere et la virilité plutôt que la nouveauté ou l'élégance.

Si nous avons la force et le repos, nous pouvons nous dispenser de la grâce. Si la grâce peut être obtenue, cela sera préférable, mais les qualités dominantes exprimées dans la pose peuvent être la force et l'action, parce qu'elles conviennent à la virilité. Si nous regardons dans une collection de portraits exécutés par des peintres modernes (qui nécessairement donnent plus d'étude à la pose que le photographe, car ils ont plus de temps pour cela), nous remarquerons que dans leurs portraits d'hommes, ils essayent rarement quelque chose en dehors d'une pose très simple. Ordinairement la forme de composition pyramidale est adoptée comme exprimant plus de stabilité et de symétrie.

Toute la grâce que le sujet peut posséder, est judicieusement augmentée par la convexité des contours, le reste est accompli par un éclairage harmonieux et l'obtention d'une expression caractéristique qui fournit la ressemblance.



Naturel & Grâce

SI nous voulons obtenir le portrait d'un homme debout en mi-corps ou en pied, nous devons chercher d'abord une attitude aisée, ensuite une variété agréable dans les lignes et une disposition gracieuse des mains. L'attitude doit être caractéristique, chaque homme a ses poses favorites qu'il prend inconsciemment lorsqu'il se sent chez lui.

Quelques-unes de ces poses manquent de grâce, et les efforts doivent être dirigés pour trouver celles de ces attitudes naturelles de l'homme qui sont les plus gracieuses. Ceci peut être facilement accompli en laissant le modèle marcher dans la chambre à loisir, alors que son port et son maintien peuvent être facilement observés. Il est folie de placer un homme dans une position déterminée d'avance, et de l'arranger suivant les idées que nous avons qu'il doit paraître.

Il résultera certainement de la gaucherie d'une semblable manière d'agir. Dans beaucoup de portraits d'hommes, nous pourrons remarquer que le modèle a pris une attitude tout à fait étrange pour lui-même; le naturel ne peut être obtenu dans de semblables circonstances. Un autre point très important dans la disposition du corps, est de s'assurer que le modèle ne repose pas également sur les deux pieds, chose absolument incompatible avec l'aisance. Les soins qu'on prendra à ce sujet, non seulement assureront cette aisance, mais aussi procureront une plus grande variété dans les lignes de la pose.

Les hommes âgés fourniront de meilleures lignes lorsqu'ils seront assis. Une chaise commode avec des lignes sévères, donnera à de semblables modèles une dignité pleine de grâce qui appartient a l'âge.

Des hommes plus jeunes seront mieux photographiés debout.



Les Mains

La pose et l'arrangement des mains dans les portraits d'hommes présentent de grandes difficultés. Elles doivent être éclairées presque également avec la figure, elles ne doivent pas être placées exactement en face l'une de l'autre, ou former quelque figure géométrique en relation avec la figure. Lorsqu'elles sont présentées ensemble, il faut avoir soin d'obtenir des contours agréables, de façon qu'elles n'apparaissent point disgracieuses. Ni l'une ni l'autre des deux mains ne doit être séparément occupée, parce qu'elles attireraient par trop l'attention et viendraient créer la confusion. Quelquefois les mains sont placées de telle sorte, que sans être occupées, chacune tire l'œil. Ceci peut être évité en subordonnant l'une ou les deux en ton ou en valeur.

Les lignes générales de la pose d'un homme doivent naturellement inspirer l'animation, cependant un exces d'action doit être évité. Rappelez-vous que les angles expriment l'action et le mouvement: les lignes verticales, le support.

Les lignes horizontales ou les courbes longues horizontales expriment la dignité et le repos.



Poses de Femmes

Avec les femmes, les poses de corps entier ou de mi-corps sont généralement moins difficiles qu'avec les hommes. Cependant nous en trouverons peu dans lesquelles certains défauts évidents auraient pu être évités très facilement. Les femmes ont une grâce naturelle plus grande que les hommes et moins de gaucherie dans leur maintien; les draperies de leurs vêtements offrent beaucoup plus de variété de lignes agréables qu'il est possible d'en obtenir avec le costume masculin.

Il est beaucoup plus facile, dans les portraits de femmes, d'obtenir la grâce dans l'action et l'harmonie dans l'arrangement.



Souplesse

La faute la plus commune dans les portraits de femmes, est la pose par trop évidente. Le premier élément de succes doit être la souplesse et le délassement naturel du corps. Lorsque la nervosité est constatée, une bonne manière consiste à occuper le modele avec quelque phase d'action naturelle à une femme, par exemple l'arrangement de fleurs, l'ouverture d'une ombrelle et autres choses similaires. Dans cet ordre d'idées, en profitant d'un moment opportun, le photographe pourra obtenir de l'animation et de la grâce dans la ligne du corps et du naturel dans l'expression.

Cette méthode peut être observée dans les travaux de M. Demachy et du commandant Puyo.

Le moment d'un mouvement arrêté peut aussi être employé pour obtenir une pose animée et caractéristique. Une femme se tourne pour saluer un ami entrant dans sa chambre, ou incline la tête pour prendre quelque chose sur une table, pour arranger une boucle de cheveux, etc., etc.; dans tous ces details de la vie de tous les jours, un portrait peut être obtenu, qui possédera une grâce plus naturelle que dans une pose formaliste.



La Pose formaliste

Il arrive souvent qu'une pose plus ou moins formaliste est désirable, pour montrer le corps ou le costume. Dans ce cas, la pose dépend du charme particulier ou de la beauté des traits. Il peut arriver que les accessoires soient nécessaires pour arranger les lignes, ils seront employés habilement à cause de leur influence sur la proportion du corps.

Les plis flottants d'un rideau derrière le corps, fourniront aussi un aspect de hauteur agréable; de même aussi le modèle pourra reposer (si cela peut être obtenu d'une façon aisée) sur un tabouret bas ou un livre placé sur le plancher. Ce dernier arrangement est généralement employé lorsque la robe a une traine d'une longueur peu ordinaire. L'habitude très commune de mettre un espace de quelques centimètres entre le bas de la robe et le plancher dans les poses debout, doit être évitée; ceci dépend beaucoup de la pose du modèle. Lorsque la jupe elle-même est courte, une pose assise devra être choisie. La pose debout est certainement la meilleure avec beaucoup de femmes, pour montrer le corps et la toilette sous leurs meilleurs aspects. La raideur, lorsqu'elle est apparente, peut être prévenue en donnant au corps un léger mouvement loin ou vers la lumière. Le corps de profil avec la tête tournée de trois quarts fournira généralement une pose gracieuse; en posant une personne forte de cette manière, les lignes verticales près du modele doivent être évitées, car elles accentuent les courbes du corps d'une façon désagréable.

Si le modele porte un costume avec une ampleur peu commune aux épaules, il sera bien, si c'est possible, de faire usage du chapeau pour donner proportion à la tête, qui, dans un cas semblable, pourrait paraître insignifiante. De même aussi, lorsque le chapeau donne à la tête une proportion exagérée, il faut conseiller au modèle de l'enlever.

Les lignes principales de la pose doivent toujours être disposées de façon à attirer l'œil autour du corps, avec la tête constituant le point le plus important de l'intérêt. Les angles aigus doivent être évités et la ligne de grâce sera adoptée pour la direction générale des lignes prédominantes. Les formes de composition indiquées sont : la forme pyramidale ou l'emploi de la ligne décorative. Lorsqu'on fait usage de la forme pyramidale, il faut avoir soin d'observer que le centre de gravité tombe dans l'intérieur de la pyramide, ou bien le corps ne sera pas balancé et semblera prêt à tomber.



Choses qu'il faut éviter

Dans les poses assises et debout, le port de la tête a une grande influence sur le succes ou l'insuccès du portrait, car il altère les contours d'une façon très remarquable, en ce qui touche la proportion et l'effet général. Les lignes formées par le costume lorsque le modèle est assis, offrent des difficultés considérables pour leur arrangement harmonieux : elles ont la tendance de former des triangles dont le sommet est indiqué par les genoux. Cette difficulté peut être évitée jusqu'à un certain point, en choisissant une chaise d'une hauteur convenable, ni trop haute ni trop basse, de façon que les genoux ne soient pas élevés.

Le modéle doit être assis bien en avant, de façon que les bras soient pliés plutôt a un angle aigu qu'à un angle droit ; de cette façon, les plis de la jupe tomberont plus librement.

Une pose debout, lorsque les mains sont jointes sur la partie la plus basse de l'abdomen, ce dernier recevant la lumière semblera plus proéminent, parce qu'il est entouré par les bras. Une faute similaire est celle d'une femme assise, en toilette décolletée, sur une chaise trop basse ou inclinant le corps trop en arrière, de sorte que les épaules et le buste sont développés de façon à rendre la pose vulgaire.



Les Mains

La disposition et l'arrangement des mains sont tres difficiles dans les portraits de femmes.

C'est pour cette raison que nous constatons, en regardant un grand nombre de portraits de femmes, que les mains brillent le plus souvent par leur absence. Elles sont placées derrière le dos ou cachées derrière un éventail entre les pages d'un livre ou égarées parmi des fleurs. Dans d'autres circonstances, elles sont dissimulées par les plis de la robe ou par toute autre partie du costume. Lorsqu'elles sont en evidence, on trouve généralement qu'elles sont trop grandes. Cette observation a quelque fondement de vérité, mais elle est le résultat d'une pratique invariable chez les peintres, consistant à représenter les mains plus petites qu'elles ne le sont dans la nature. Il y a différentes manières d'affronter cette difficulte : la meilleure est de se rendre familier avec l'anatomie des mains, leur force d'expression, leurs variétés d'arrangement et leurs positions les plus gracieuses. Beaucoup aussi dépend de l'objectif et de la distance des mains du plan du foyer principal. Si deux photographies d'une main sont faites, avec un objectif de 20 centimetres de longueur focale et l'autre avec un objectif de 45 centimètres, la différence dans le résultat expliquera l'influence de l'objectif d'une façon concluante. Les mains accroissent en dimension apparente et en gaucherie de proportions, suivant le rapprochement de l'objectif; ceci est une question qui, généralement, ne reçoit pas assez d'attention. Dans l'arrangement des mains, la première règle doit être d'éviter de voir leur pleine largeur ou, si elles doivent être ainsi placées, il faut les arranger de façon qu'elles soient eclairées de telle sorte, ou modelées par l'ombre, pour que leur

largeur apparente soit diminuée. Quelquefois une main peut être placée dans la demi-teinte avec avantage. Lorsque la tête, par exemple, est posée appuyée sur une main, l'effet sera bien meilleur si la main est placée contre le côté ombré de la figure. Lorsque les mains ne sont pas serrées ensemble de façon à faire un groupe en elles-mêmes, je pense qu'il sera toujours mieux de diminuer l'importance d'une de celles-ci par de l'ombre.

Une main placee dans la position de tenir une plume ou un crayon, pour écrire ou dessiner, produira un très bon effet à plusieurs points de vue.

Une pose gracieuse, est de placer le pouce et le second doigt ensemble et de laisser les doigts légèrement levés. Dans cette position, tournez la main de façon à trouver des lignes agréables qui n'auront aucunement besoin de corrections. Les poignets, aussi bien que les bras, rempliront des rôles très importants dans la composition des lignes.

Lorsque le modele est une personne d'éducation ou d'élégance, on remarquera souvent que les mains prennent naturellement une position gracieuse ; si cela est observé, on acceptera l'arrangement naturel qui sera plus caractéristique.

Si on porte l'attention du modèle sur les mains, il en résultera toujours de la gaucherie.



Les Enfants

Les sujets les plus agréables pour faire des portraits sont les enfants. Leur charme le plus grand, à notre point de vue, c'est qu'ils n'exigent pas d'être posés. Ici, en vérité, nous sommes de l'avis de ceux qui avancent que le meilleur moyen de poser, consiste à ne pas poser du tout. Donnez des jouets aux enfants, intéressez-les avec les mille et une occupations appropriées à l'enfance, faites leurs portraits à la maison. Ayez beaucoup de patience, un grand nombre de plaques à votre disposition, et le succès sera assuré.

Il existe cependant certains points sur le traitement des enfants, qui peuvent être mentionnés ici avec avantage. En faisant la photographie d'un très petit enfant (vêtu) il faut observer qu'il ne semble pas perdu dans une masse de linge blanc, en montrant seulement la figure et les deux mains.

Lorsqu'un jeune enfant devra être photographié sur les genoux de sa mère, il sera mieux de poser la mère en le regardant, autrement l'attention sera écartée de l'enfant qui dans ce cas est le sujet principal d'intérêt. Lorsqu'il s'agit d'enfants de trois à huit ans, l'essentiel est de surmonter leur timidité et leur état nerveux pour les intéresser, et d'éloigner autant que possible les personnes qui les accompagnent. Ce point gagné, le reste marchera facilement. De 8 à 14 ans, c'est la période de gaucherie de formes avec la plupart des enfants ; c'est l'âge ingrat, mais ici comme à un âge moins avancé, la pose la plus simple sera toujours la meilleure. Avec des jeunes filles une pose mi-corps donnera souvent des lignes gracieuses, mais avec de jeunes garçons, il faudra rarement essayer de faire autre chose qu'un buste.

Lorsque deux ou trois enfants de la même famille devront être photographiés ensemble, on obtiendra facilement une gracieuse composition.

Toute apparence de formalité dans la composition de semblables groupes, doit naturellement être évitée ; les enfants occupés avec leurs jeux, viendront suggérer des arrangements agréables.



Obtenu avec un Objectif Voigtlander & Sohn *Cliché OTTO, Paris*

PHOTOTYPIE
CH. COLLAS & C[ie]
COGNAC

Les Groupes

Ce que nous avons appris du traitement d'un modèle seul, nous fera comprendre que l'exécution des groupes n'est pas un travail facile.

Il nous faut ici surmonter non seulement les difficultés afférentes à chaque individu et la gaucherie que possede le public, qui désire être photographié en groupe, mais aussi une grande difficulté pour obtenir un arrangement agréable de plusieurs personnes, pour faire de bons portraits de chacune d'elles, en étant privé de ces principes de subordination et de contrastes, desquels dépendent l'unité et l'intérêt de semblables représentations.

Dans les petits groupes de deux ou trois personnes, amis intimes, ou membres d'une même famille, un arrangement agréable est plus facile à obtenir ; elles peuvent être intéressées dans la lecture d'une lettre ou d'un livre, engagées dans une conversation, ou occupées avec les gentillesses d'un enfant. De petits groupes de jeunes hommes ou de jeunes femmes pourront être arrangés plus facilement, parce que les personnages peuvent être occupés dans une action d'intérêt commun. Lorsque les parties basses des personnages présentent des difficultés, on les fera asseoir à une table pour enlever la difficulté. Dans de semblables représentations, la composition pourra être la forme pyramidale, ou bien nous pourrons simplement chercher un arrangement bien balancé et la variété des lignes, dans la position des têtes et des corps.

Il faudra éviter la confusion de l'intérêt ou par trop de complication. Les personnages ne seront pas placés trop près les uns des autres, la combinaison ne sera pas trop grande pour l'espace qu'ils occupent, ou bien l'effet sera désagréable.

En général, un contour convexe est préférable dans tous les groupes, il procure de la solidarité, de la hardiesse et de la grâce. La ligne ne dépend pas toujours des corps, mais elle peut être obtenue par des draperies ou des accessoires, qui ne doivent cependant être employés que s'ils sont directement utiles. Les angles, spécialement les angles droits et les lignes parallèles des têtes seront évités, parce qu'ils troublent l'œil et empêchent l'unité des diverses parties du groupe, ce qui est essentiel pour cette unité. Les têtes doivent toujours être les points principaux d'intérêt et leurs positions relatives constituent le facteur le plus important dans le succes du groupe. Elles ne doivent pas être arrangées de façon à former un dessin régulier ou géométrique, ni placées directement au-dessus les unes des autres. Des différences tres peu importantes produiront souvent une variété agréable. Les lignes en connexion avec les personnages composant le groupe doivent être aussi simples et aussi gracieuses que possible mais une ligne rigide horizontale entre deux personnages, procurera plutôt l'aspect de séparation que l'unité. La répétition de la même ligne en courbe sera quelquefois utile pour donner la sensation de l'unité qui ne serait pas obtenue par d'autres moyens. Des lignes convergentes doivent être évitées, à moins qu'il n'existe quelque point d'intérêt à leur convergence.



Grands Groupes dans les Intérieurs et en plein air

Les grands groupes, spécialement ceux qui sont exécutés en plein air, présentent des difficultés particulières dans l'arrangement et le résultat est très souvent compromis.

Lorsque cinquante ou soixante personnes, par exemple, sont groupées dans un atelier (de dimensions nécessaires), il est inévitable que le résultat constituera une masse de têtes placées comme des spécimens sur des rayons, dans un musée.

Même dans un cas semblable, si les têtes peuvent être arrangées en lignes elliptiques autour d'un groupe central, le résultat sera plus intéressant que la ligne de groupe parallèle commune. En faisant un grand groupe en plein air, on a beaucoup plus de liberté dans l'arrangement, spécialement s'il existe un portail avec des marches ; ceci permettra une variété de lignes et la subordination, sans diminuer la valeur du groupe, en le faisant ressembler à une collection de portraits séparés. Le meilleur moyen, peut-être, d'exécuter un groupe semblable, consiste à former des séries de groupes plus petits, de forme pyramidale, toutes tombant dans les lignes d'une pyramide plus grande.

Dans l'exécution d'un groupe où le support est plat comme dans une véranda de maison de campagne, la variété des lignes peut être obtenue en faisant asseoir quelques-uns des personnages et en plaçant les autres comme s'ils étaient en conversation avec les premiers. Ici doit toujours se trouver une ligne sinueuse liant les personnages, de façon qu'aucun ne soit isolé et l'effet d'unité supprimé.

Chaque fois qu'il sera possible d'exprimer une action dans un groupe, il faudra donner la variété de la pose et l'unité d'arrangement.

Ainsi un certain nombre de personnes pourront être groupées, comme si elles descendaient d'une entrée de porte ou paraissaient monter un escalier. Dans de telles formes de composition, la variété est infinie et le but commun produit un caractere complet d'intérêt.



La Culture de l'Instinct

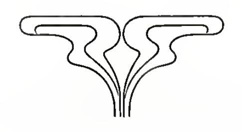
Nous sommes arrivés à la fin de notre étude sur la pose dans les portraits. Notre but était de démontrer ce qu'il fallait faire pour obtenir la ressemblance, en accentuant les traits caractéristiques du modèle.

Nous avons exposé les principes de la composition appliqués à la représentation du corps humain — simplicité du dessin, concentration de l'intérêt, accord, ligne de grâce, contraste, balance, répétition, subordination, varieté et stabilité. — Tout a été exposé simplement, ainsi que les formes de composition employées habituellement. Les applications de ces principes, avec quelques données concernant certaines classes de modeles, ont été aussi placées sous les yeux du lecteur, depuis la pose d'un simple buste, jusqu'a l'arrangement d'un groupe. Toutes ces choses constituent en réalité l'A B C de l'art de la composition ; elles doivent être complétées par l'observation continuelle de ce qui est intéressant, et de ce qui est grâce et beauté dans la nature et dans l'art. Ce n'est pas la compréhension des règles qui vous donnera les moyens de produire d'admirables arrangements dans les portraits, mais une appréciation intime de leur signification viendra diriger les modifications nécessaires, suivant les exigences des modeles que vous aurez à traiter.

Dans cette voie, par une observation continuelle des personnages vivants, dans toutes les formes de représentation pictoriale, les principes seront renforcés par un intinct cultivé. De cet instinct cultivé naîtra la pose qui nous donnera, non seulement ce qui est caracteristique et agréable dans le modèle représenté, mais encore cette interprétation sympathique qui force l'admiration.

PHOTO-MINIATURE
(The Pose in Portraiture)

TENNANT & WARD, 287, Fourth Avenue
New-York City (U.S.A.).



L'Atelier de Pose

avec " Simple lumière oblique"

(SINGLE SLANT LIGHT)



Il est bien naturel que le photographe désire connaitre tout ce qui l'intéresse, en ce qui touche son atelier, car c'est de l'atelier que dépend en grande partie son succès. Le fait existe : *la construction et l'arrangement de l'atelier du photographe régissent en bien ou en mal les qualités générales de ses productions.*

L'homme qui n'a pas l'expérience pratique d'un atelier, et tout spécialement l'amateur moderne, qui devient un photographe, est affranchi de ces traditions, il est disposé à s'étonner de tous les tourments du professionnel au sujet de ces choses qui, apres tout, se résument simplement pour lui : *en une fenêtre de dimensions peu ordinaires.* Mais lorsque cet homme commence à faire des portraits dans un atelier *à peu près* convenablement construit, son étonnement cesse, il soupçonne l'existence de quelque mystere et sa curiosité s'éveille en voyant ces ateliers, dans lesquels se produisent des travaux qui excitent son admiration, par leurs superbes qualités techniques.

Un écrivain distingué (1) a dit :

« Pour l'exécution des portraits, un atelier est nécessaire, si nous voulons obtenir les meil-
« leurs résultats, pourvu qu'il soit assez large, assez long et assez éclairé ; il n'y a rien autre à
« considérer.

« Des portraits charmants peuvent être exécutés dans des chambres ordinaires, mais je ne
« pense pas que les meilleurs résultats puissent être obtenus de cette maniere, à cause de l'éclai-
« rage inférieur et relativement mauvais. Il existe certainement des chambres dans les maisons
« privées, aussi bonnes que des ateliers, mais ce sont là des cas exceptionnels. »

Il ajoute ensuite :

« Construisez l'atelier ressemblant le plus possible à une chambre ordinaire et dissimulez
« les appareils de la profession. »

Voilà, brievement exposée, toute la philosophie de la construction d'un atelier, mais pour la majorité des photographes, le sujet exige une élaboration considérable.

Il est un fait curieux : bien que les photographes de nos jours possèdent l'avantage de soixante années d'expérience dans la construction des ateliers, il en est tres peu qui regardent les leurs avec complaisance et satisfaction. J'ai connu plusieurs personnes qui en ont fait construire un certain nombre, en utilisant pour chacun d'eux tout leur savoir et leur habileté, mais je n'en ai rencontré aucune qui ne soit disposée à faire des changements complets, si demain elle en construisait un autre.

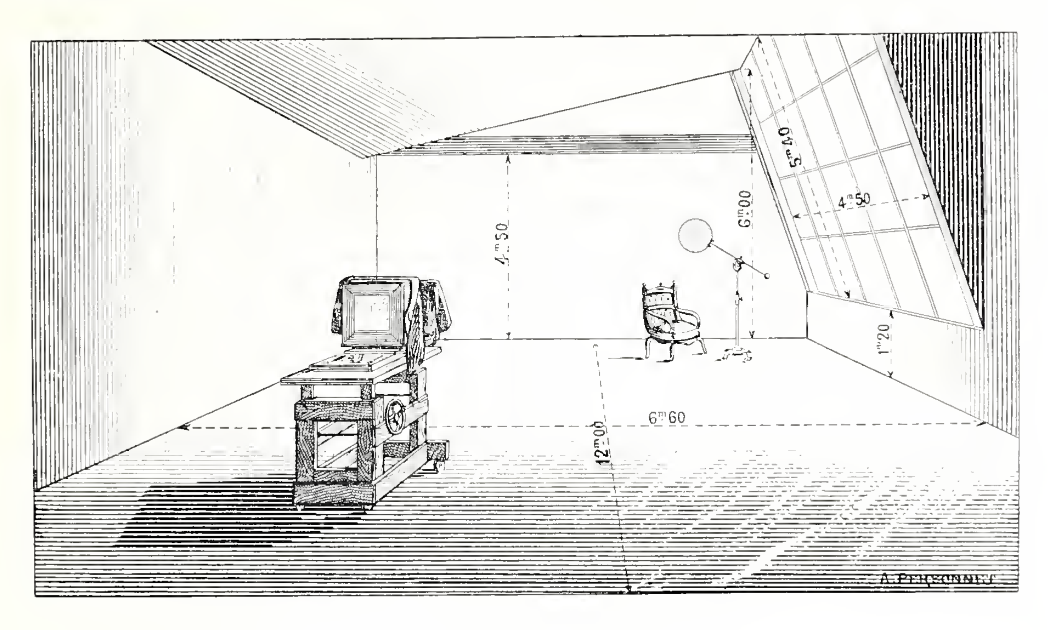
(1) Emerson, " *Naturalistic photography.*"

Un coup d'œil donné sur les nombreuses formes d'ateliers imaginées pendant les vingt dernières années, nous donnera une intéressante démonstration d'un mécontentement général.

Quelle est la meilleure forme qu'on puisse donner à un atelier? Cette question nous a été faite bien souvent. Que n'a-t-on pas, en effet, imaginé pour perfectionner la construction des ateliers?

Les photographes et les amateurs qui marchent avec le progrès, qui désirent aller en avant, doivent rechercher, sans être par trop sceptiques, toutes les innovations, et adopter autant que possible les perfectionnements, pour améliorer leurs productions.

Aux États-Unis d'Amérique, un grand nombre de photographes ont abandonné l'usage des vieux ateliers avec la lumiere du haut et de côté, pour celui de l'atelier avec « *simple lumière oblique* » (*Single slant light*). Ils ont constaté que cette construction nouvelle était absolument supérieure à l'ancienne.



ATELIER DE POSE AVEC SIMPLE LUMIÈRE OBLIQUE

Du reste, les avantages de l'atelier pourvu d'une simple lumiere oblique ont été reconnus depuis longtemps. M. P. H. Robinson, un maitre, en a conseille l'emploi : il le considerait comme théoriquement et pratiquement parfait pour l'exécution des portraits.

Les admirables et artistiques résultats obtenus dans les ateliers avec *simple lumiere oblique* depuis plusieurs années, sont venus donner raison a ceux qui avaient eu le courage d'aller en avant, sans s'occuper des partisans de la routine.

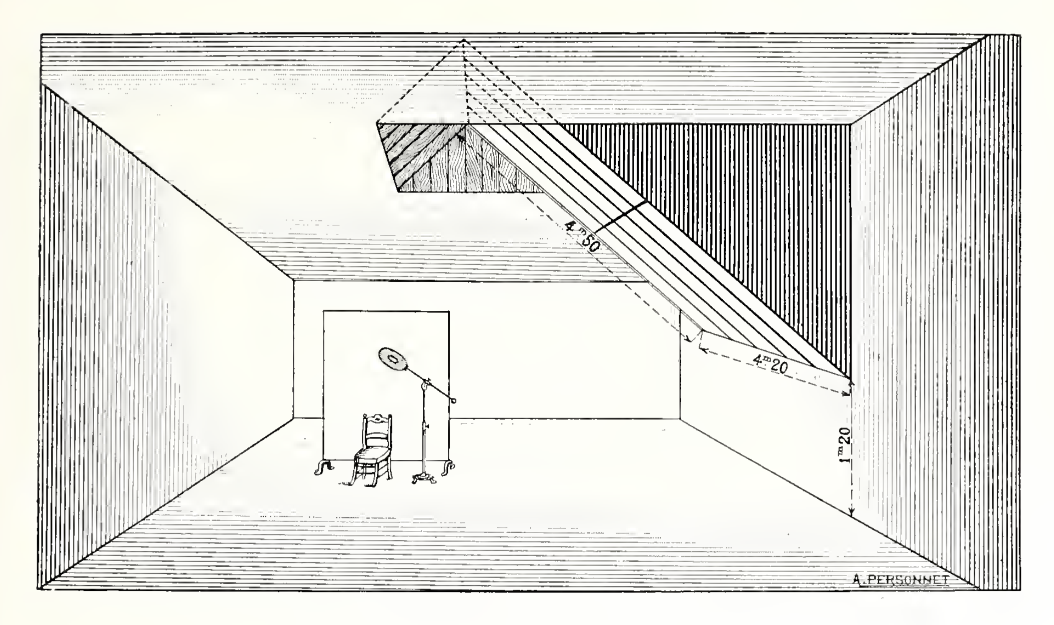
La construction de cette nouvelle forme d'atelier est excessivement simple, et ses avantages sont évidents. Les infiltrations d'eau sont impossibles, ainsi que l'accumulation de la neige pendant l'hiver. Etant beaucoup plus élevée que les ateliers ordinaires, la chaleur est moins à redouter. Le soleil n'est pas a craindre.

Les dessins ci-annexés indiquent suffisamment les détails de construction avec les mesures, de l'atelier avec *simple lumière oblique*.

Les mesures donnees dans ces dessins peuvent être nécessairement altérées jusqu'à un certain point en raison de la configuration particuliere de l'endroit où l'atelier peut être construit. Je dis : que ces mesures peuvent être *diminuées*, mais non pas agrandies.

ATELIER DE POSE AVEC SIMPLE LUMIÈRE OBLIQUE

ATELIER DE POSE AVEC SIMPLE LUMIÈRE OBLIQUE



ATELIER DE POSE AVEC SIMPLE LUMIÈRE OBLIQUE

Les murs de l'atelier seront peints en vert très clair (*vert petits pois*) et de nombreuses prises d'air seront établies dans les parties pleines de la construction.

L'atelier sera vitré soit avec des verres libres, soit avec des verres cannelés, soit avec des verres dépolis. Ces derniers seront dépolis *au grès*, la surface dépolie regardant l'intérieur de l'atelier. En aucun cas les verres ne seront peints avec une couleur blanche imitant le verre dépoli. ceci ferait perdre plus de la moitié de la lumière utile.

Les rideaux les meilleurs dont on puisse faire usage sont les stores à rouleaux américains de Hartshorn.

Le plancher de l'atelier sera établi d'une façon *très solide*, pour éviter autant que possible les vibrations produites par les voitures ou tramways de la rue.

Des ventilateurs électriques seront placés à différents endroits de l'atelier de pose.

La meilleure lumière est celle qui vient du nord. Il est absolument nécessaire que les verres de l'atelier soient toujours propres. Un excellent moyen est de placer un tuyau *extérieurement*, au sommet de l'atelier. Des trous sont ménagés, de distance en distance, dans ce tuyau au moyen desquels l'eau peut couler sur les verres. Cet arrangement lave les verres et procure la fraîcheur pendant l'été.

La question de l'angle formé par la lumière de côté et par la lumière du haut dans les ateliers ordinaires, *est sans aucune importance*. Une vieille idée, non disparue encore, est que la pente de la partie vitrée agit pour ainsi dire comme un prisme, selon son angle, en projetant la lumière dans telle ou telle partie de l'atelier, ou à tel ou tel angle sur le modèle. La question de réelle importance est, que la lumière la meilleure pour l'éclairage ordinaire d'un portrait doit tomber sur le modèle à un angle de 45 degrés, *sans avoir égard à l'inclinaison que la partie vitrée puisse posséder*





ATELIER DE POSE AVEC SIMPLE LUMIÈRE OBLIQUE

DE M. SIMON L. STEIN
PHOT.,
MILWAUKEE (U. S. A.)



John Mac Mahon, Phot.
Aberdeen

Berger & Gilles, Phot.
Paris



David Whyte, Phot.
Inverness



R. Duhrkoop, Phot.
Hambourg

J. MALVAUX. Bte

Otto, Phot.
Paris



Cheri-Rousseau, Phot.
Saint-Étienne



Simon L. Stein, Phot.
Milwaukee
U. S. A.

Comte de Clugny
Paris



Forché et Galfy,
Phot.
Budapest



Boissonnas & Taponnier,
Phot.
Paris



Clovis Goulard
Paris



Forche et Galfy, Phot.
Budapest



{E. Pirou, Phot.
Paris

MORENO
PHOT.
NEW - YORK
(U. S. A.)



Le Portrait dans les Appartements

par

F. Dundas TOOD

Introduction

L'ambition du plus grand nombre des amateurs photographes est de faire des portraits. Dans la majorité des cas, ils se livrent à leurs expériences, en faisant poser des parents, indulgents pour leurs premiers efforts. L'amateur qui s'efforce à faire des portraits, avec le courage qui accompagne le plus souvent une ignorance absolue des moyens à employer, est généralement charmé des résultats qu'il obtient, que ceux-ci soient bons, passables ou mauvais.

Mais faire un portrait, alors même qu'il peut être exécuté dans les conditions les plus favorables, est un important problème à résoudre. Il exige le goût et la grande habileté de l'homme le plus expérimenté.

Le succès dans ce genre de représentation, est obtenu seulement par ceux qui possèdent complètement la connaissance des principes de la composition artistique et de l'éclairage. Donc l'amateur qui désire faire des portraits, doit faire de sérieuses études, s'il veut produire de belles œuvres.

Quand l'amateur veut faire des portraits, il cherche généralement à imiter la *manière* du photographe professionnel. C'est l'erreur la plus grande qu'il puisse commettre. Le photographe professionnel est un homme d'affaires, dont le devoir est de fournir à son client ce qu'il demande pour son argent. Nous savons tous, hélas! que le goût du public est déplorablement mauvais.

L'ambition de l'amateur devrait être, en employant sa chambre noire, d'agir d'une toute autre manière. Au lieu de chercher à imiter les photographes professionnels, il devrait au contraire prendre ses exemples dans les productions des grands maîtres du crayon et du pinceau.



Principes de l'Éclairage

Il existe une grande quantité d'ouvrages sur l'art de faire des portraits. A une période de ma carrière, j'en ai lu beaucoup, et j'ai oublié tout ce qu'ils contenaient. Ils étaient généralement tous pesants comme style, remplis de généralités, délicieusement vagues : ils démontraient que les auteurs étaient d'excellents adeptes pour voyager autour d'un cercle, alors qu'ils évitaient de se diriger droit au centre où ils devaient arriver. Aucun ne semblait posséder un principe ou une règle définie. Ces ouvrages étaient remplis d'une grande quantité d'exceptions, qui plaçaient le pauvre élève dans une situation plus mauvaise que celle qu'il possédait auparavant.

C'est à M. James Inglis, de Chicago, que je suis redevable des principes d'éclairage que je désire exposer pour la grande utilité des amateurs.

La tête humaine est un corps solide, ayant approximativement la forme d'une balle, et lorsqu'elle est représentée sur une surface plane, telle que du papier photographique par exemple, elle pourra donner l'idée de rotondité et de solidité par les moyens de la lumiere et de l'ombre seulement.

J'attire votre attention particulièrement sur les mots *lumière* et *ombre,* spécialement sur le dernier mot, parce que beaucoup de commerçants en photographie sont disposés à penser, que du moment où la lumiere accomplit le travail photographique, ils ne peuvent avoir trop de cette derniere. C'est pourquoi ils essayent autant qu'ils le peuvent, d'éviter l'ombre, alors que cette dernière est aussi essentielle au succès que de la lumière. Ceci me conduit à définir une regle très importante : en faisant une photographie, qu'elle soit portrait, vue, ou de tout autre genre, *on doit faire usage d'une source de lumière seulement.* En voici la raison : tous les principes artistiques sont fondés sur certaines lois de la nature, et dans la nature nous avons seulement une source de lumière — le soleil. La première chose que l'amateur photographe fait, lorsqu'il veut obtenir des portraits dans un appartement, est de vouloir utiliser toutes les fenêtres des chambres, afin d'obtenir ce qu'il pense être une illumination suffisante, et le résultat de ce premier effort... est un insuccès certain.



Comment il faut obtenir l'Éclairage

Une très bonne manière d'étudier l'éclairage sur un modele vivant, c'est de le faire asseoir à 1 m. 80 ou à 2 m. 40 d'une lampe à gaz placée à 2 mètres ou 2 m. 40 de hauteur. L'éleve fera bien aussi de s'asseoir de façon que sa tête soit au niveau de celle du modèle, et pour commencer, il pourra se placer lui-même sous la source de lumière. Ensuite le modele tournera la tête d'un côté et d'un autre, pendant que l'élève prendra note mentalement de la position des lumières et des ombres, il remarquera que l'éclairage est par trop uniforme et que les ombres sont remarquables par leur absence.

L'éleve pourra ensuite faire mouvoir sa chaise à 60 centimètres environ, soit à droite, soit à gauche, et, en répétant l'expérience qui consiste a tourner la tête d'un côté et d'un autre, il remarquera de tres grands changements sur la figure du modèle, qui présentera une apparence de rondeur et de solidité qu'elle ne possédait pas auparavant.

Il est plus que probable que quelques-uns des détails ne seront pas exactement corrects.

Par exemple, l'ombre portée par le nez sur la lèvre supérieure pourra s'étendre assez loin pour qu'elle se projette sur un côté de la joue.

Remède : placez le modèle un peu plus loin de la lumière. Ou bien les points lumineux dans les yeux pourront n'être pas visibles à cause des sourcils qui sont par trop épais; priez le modèle de se reculer en arrière.

Mais l'ombre portée par le nez peut être trop courte ou les points lumineux des yeux trop faibles; dans ce cas, le modèle devra se porter un peu plus pres de la lumière.

Après ces expériences préliminaires vous pourrez être en état de résoudre un problème plus sérieux, celui d'employer vos connaissances pour faire un négatif.

La première chose à faire est de choisir une chambre qui ait au moins une fenêtre ouverte sur le ciel.

Si tous les architectes étaient des amateurs photographes, nous aurions au moins dans chaque maison, une chambre avec une fenêtre de 3 mètres de hauteur, au lieu de 2 m. 40; de cette façon, l'exécution des portraits dans une chambre serait bien plus facile.

Nous avons dit qu'il fallait faire usage d'une *seule source de lumière;* il est donc nécessaire de fermer entierement toutes les fenêtres avec des rideaux, sauf une.

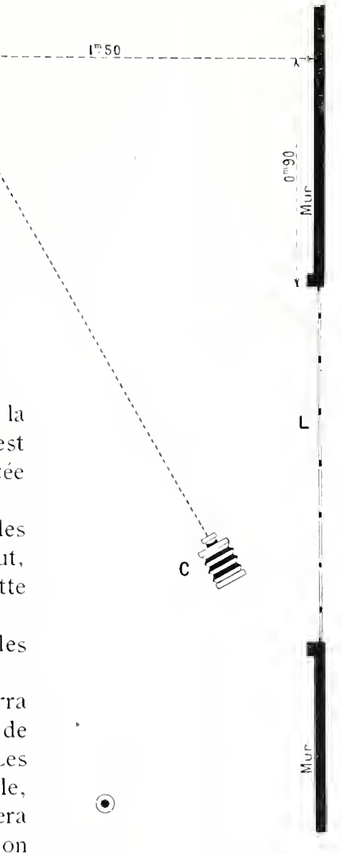
La fenêtre qui reste, celle au moyen de laquelle le modele sera éclairé, exige toute votre attention. Les expériences faites avec la lampe à gaz nous ont démontré que la lumiere doit venir du haut; donc la première chose à faire est de supprimer la lumière venant de la fenêtre dans sa partie inférieure. Ceci pourra être obtenu facilement en clouant au châssis de la fenêtre un morceau d'étoffe foncée, du calicot noir, par exemple.

Maintenant placez une chaise en face de la fenêtre pour vous y asseoir, de façon que vous soyez de niveau avec la tête du modele; placez ensuite une autre chaise avec un dossier bas ou un tabouret de piano environ à 1 m. 80 en avant dans une ligne diagonale, pour que le modele puisse s'y asseoir.

La position exacte dépend presque entièrement du caractère des traits du modèle; elle sera trouvée approximativement, en mesurant le long du bord de la fenêtre environ 90 centimetres et de ce point environ 1 m. 50 dans le milieu de la chambre. Le dessin ci-contre rendra la chose plus compréhensible.

Le modèle devra maintenant être assis faisant face au point indiqué par un cercle sur le dessin : ensuite l'amateur pourra prendre sa position en face du modèle.

Ce dernier sera prié de tourner la tête jusqu'au moment où avec ses yeux il pourra voir l'épaule la plus rapprochée du photographe : très probablement dans cette situation l'éclairage de la figure sera bon. M, modèle ; L, lumière ; C. chambre noire.



Voyez d'abord les yeux, et assurez-vous que les points lumineux soient visibles ; s'il en est ainsi, qu'ils soient placés assez haut, c'est-à-dire touchant juste la paupière supérieure. S'ils ne sont pas visibles, il est probable que la faute en sera aux sourcils.

Dans ce cas, le modèle devra être placé un peu plus éloigné de la lumière, jusqu'à ce qu'ils apparaissent. Si ces points lumineux existent, mais s'ils sont trop bas, rapprochez le modèle un peu plus près de la lumière.

Lorsque les yeux seront convenablement éclairés, on devra porter l'attention sur l'ombre projetée par le nez. Cette ombre doit s'étendre sur le milieu de la lèvre ; sa longueur dépendra de la hauteur à laquelle l'étoffe aura été attachée à la partie inférieure de la fenêtre. Si l'ombre est trop longue, l'étoffe est placée trop haut ; si elle est trop courte, l'étoffe n'est pas placée assez haut.

La chose suivante est de noter les positions relatives des ombres du nez et de la joue. Comme nous l'avons dit plus haut, elles ne doivent pas se joindre, parce que s'il en était ainsi, cette partie de la figure serait simplement un espace tout à fait noir.

Un léger mouvement de la tête vers la lumière viendra les séparer si elles sont trop rapprochées, et *vice versa*.

La lumière étant correctement arrangée, le photographe pourra mettre sa chaise de côté, et à sa place installer la chambre noire de façon que l'objectif prenne la même position que ses yeux. Les arrangements pour terminer seront faits aussi vite que possible, pour éviter la fatigue au modèle. Le diaphragme le plus grand sera placé dans l'objectif et, avec une plaque très rapide, l'exposition sera probablement de trois à six secondes. Ceci dépendra de la complexion du modèle, de la saison, de l'heure du jour et des conditions de l'atmosphère.

On remarquera que la chambre noire n'arrive ici à jouer son rôle qu'au dernier moment.

Il est une habitude très commune, qui consiste à placer continuellement la tête sous le voile noir pendant qu'on fait les préparatifs. La chambre noire est simplement un instrument pour enregistrer ce qui est placé devant elle ; le photographe qui regarde continuellement sur le verre dépoli, prouve qu'il ne connait pas ce qu'il désire. Jusqu'au moment où il sera prêt à faire l'exposition, c'est son œil qui doit être l'objectif, et son cerveau qui doit être la plaque sensible.

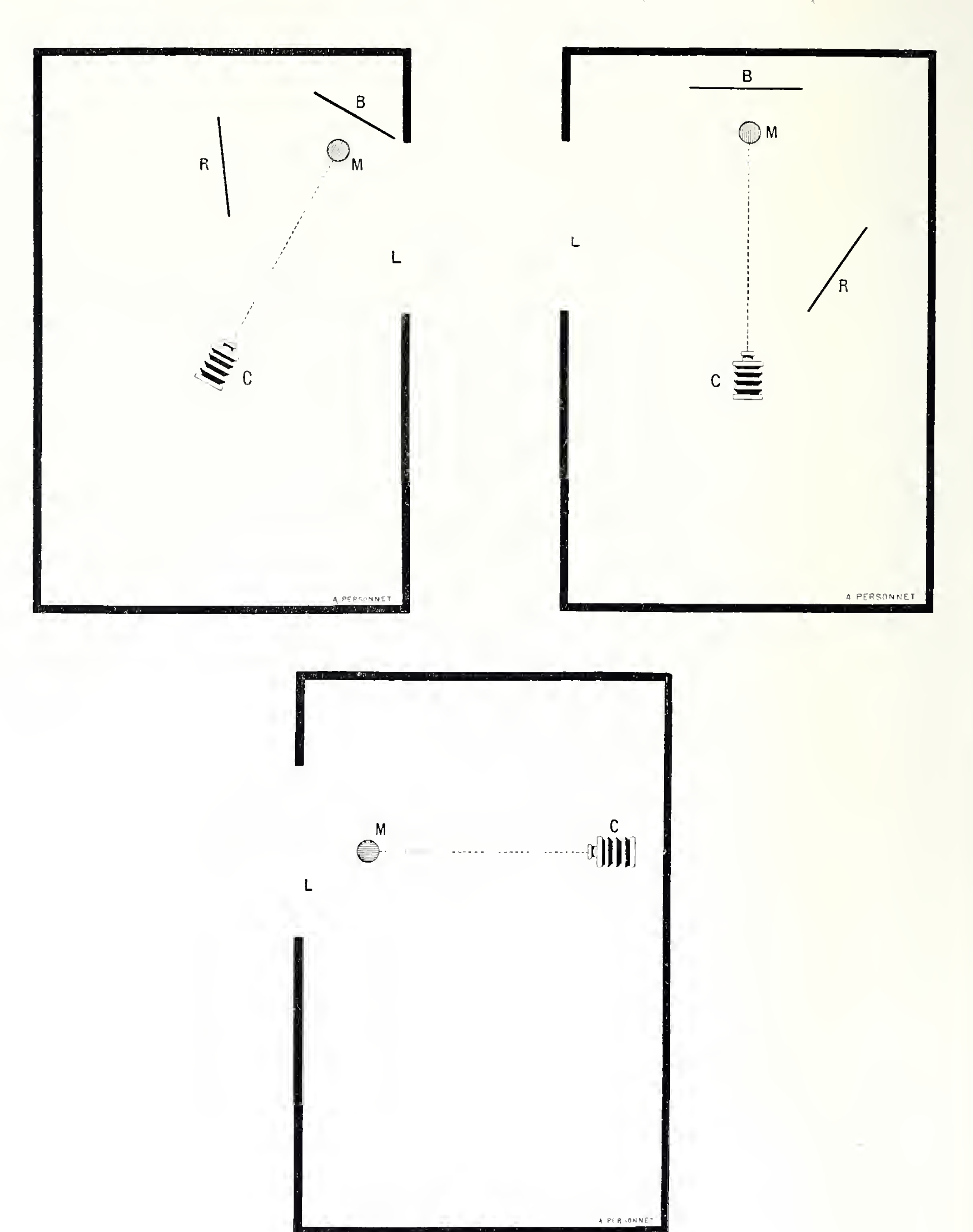
L'amateur qui travaillera comme nous venons de le décrire, deviendra assez habile en très peu de temps. Tous les arrangements préliminaires seront complétés en quelques minutes, si ce n'est en quelques secondes, et l'exposition sera faite très rapidement.

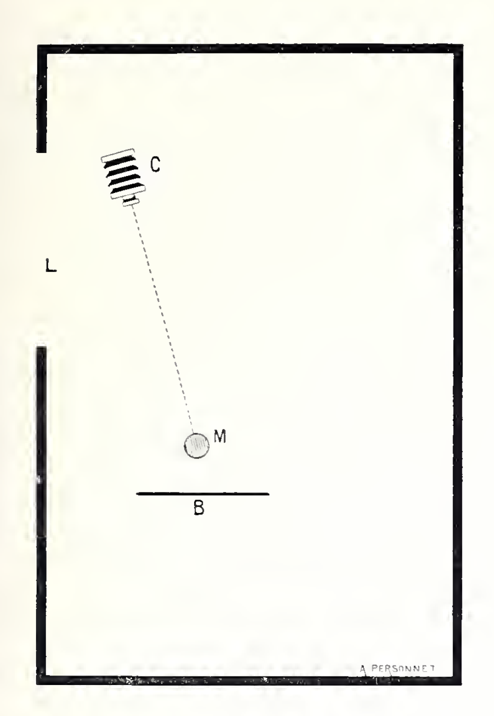
Dans le cas présent, un pied de chambre noire d'atelier sera un appareil convenable, parce qu'il permet de placer facilement la chambre noire à la hauteur nécessaire.

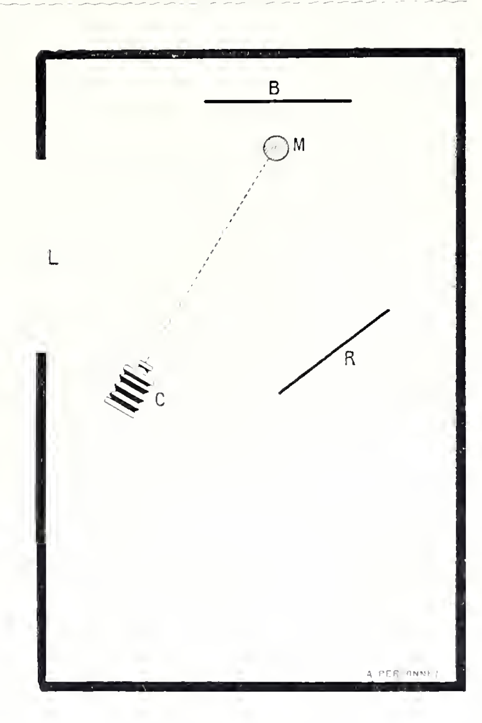
Je ne parlerai pas ici du réflecteur ; quelques personnes pourraient penser que c'est un oubli de ma part ; employez-le si cela est nécessaire, mais le moins possible.

Les cinq dessins ci-après, indiquent suffisamment différents effets de lumière qu'on peut obtenir.

M. Modele. — B. Fond. — R. Réflecteur. — L. Lumiere (émanant de la fenêtre).







M. Modèle. — B. Fond. — R Réflecteur. — L. Lumière (émanant de la fenêtre).



La Pose

En traitant la question de l'éclairage, je trouve la tâche comparativement facile. J'ai précisé exactement ce qu'on doit essayer de faire dans le but d'obtenir une ressemblance vivante du modele. Le systeme d'éclairage qui a été décrit dans les articles précédents, peut produire seulement un résultat : une parfaite ressemblance. Mais, au moment où je vais parler de la pose, je sens que je suis sur un sol moins solide, parce qu ici on doit conserver les attitudes caractéristiques et le type du modèle, pour en obtenir une représentation qui produise un résultat agréable pour l'œil.

La première regle en posant, doit être de ne pas se servir de ses mains. Il est permis seulement d'arranger une draperie qui se présente avec un aspect disgracieux.

Autant que possible, la position prise par le modele doit être naturelle; pour l'obtenir, c'est l'affaire de l'amateur d'examiner minutieusement d'abord les contours généraux, et ensuite de voir les détails de moindre importance, s'ils sont en accord avec les principes de composition reconnus. S'il en est ainsi, et si l'éclairage est convenable, mettez au foyer le plus vite possible et faites l'exposition.

Mais il est plus que probable que la position naturellement prise, présentera quelques défauts dans le contour général. Que doit-on faire en une semblable circonstance? Une grande partie de l'art consiste à le dissimuler; en d'autres termes, un artiste peut être tres habile, mais il doit faire ce qu'il veut, sans faire part au modele de ses intentions. Vous êtes docteur, mais vous n'avez pas le droit de tourmenter votre malade et de lui faire part de vos embarras.

En toute conscience, il a assez des siens, et, s'il faut aussi qu'il prenne intérêt aux vôtres, il ne faut pas s'attendre à obtenir une expression agréable. Vous ne devez pas lui dire que sa pose est disgracieuse et qu'il doit la changer ; il faut inventer quelque raison plausible, pour lui demander de se déranger pendant un moment. Ensuite vous pourrez prendre le prétexte de remuer la chaise ou le fond, vous engagerez la conversation sur quelque sujet qui peut l'intéresser et vous le prierez de s'asseoir de nouveau d'une façon plus naturelle. Cette nouvelle position sera certainement différente de la premiere et plus caractéristique: il est probable qu'elle sera plus agréable.

Il arrive souvent que la pose est excellente et que l'éclairage est loin d'être convenable : on est alors ennuyé de deranger le modele, parce qu'on craint que cet heureux arrangement soit perdu. Dans ce cas, un très simple article d'ameublement devient tres commode, c'est une plate-forme pour la pose. Je ne puis trop vivement conseiller à ceux qui désirent faire des portraits en photographie, de s'en procurer une.

Elle consiste en une plate-forme en bois d'environ 1 m. 20 cent. carrés, montée sur quatre roulettes.



Les détails de la Pose

Du moment où le modele entre dans l'atelier de certains photographes habiles, ceux-ci savent ce qu'ils désirent et le travail est fait sans efforts. Ils examinent les traits, les contours du modèle et, avec leur expérience, ils n'ont aucune difficulté de décider la pose qui leur donnera le meilleur résultat.

Supposons que nous voulions également voir ce que nous pouvons découvrir qui puisse nous guider, pour déterminer ce qu'il faut faire avec le modele? Comme la figure est la chose la plus importante, nous commencerons par elle. Chaque figure jugée artistiquement, possède deux côtés différents. Pour choisir le meilleur côté pour un portrait, nous devrons juger d'après les traits du modele en détail, et le représenter sous son aspect le plus avantageux.

En étudiant attentivement la figure, la premiere chose que nous noterons est le fait, que dans la grande majorité des circonstances, tout est loin d'être symétrique.

Par exemple, un sourcil tombera un peu plus bas que l'autre et, tres curieusement encore, dans ce cas, la tendance de la bouche sera de se courber en haut du côté où le sourcil tend à s'abaisser. Les lois de la perspective interviennent ici; avec une semblable figure, le côté sur lequel le sourcil baisse doit être éloigné de la chambre noire. Quelquefois un œil est plus grand que l'autre, pour les raisons énoncées ci-dessus, il sera rapproché de l'objectif si possible.

La chevelure, principalement chez les hommes, n'est pas arrangée symétriquement ; à moins qu'il n'existe quelque raison contre cette règle, il sera convenable de faire voir le côté où se trouve la raie. Mais, si la chevelure est rare de ce côté, c'est l'autre qui plaira mieux au modele Un front tres élevé peut être raccourci en abaissant la tête.Un nez parfaitement droit est tres rare, et fréquemment la contorsion d'un côté est tellement prononcée qu'elle fait les deux côtés de la figure tres dissemblables. L'effet de cette contorsion est de raccourcir cet organe d'une façon apparente, si on le regarde d'un point de vue, et de l'allonger si on l'examine d'un autre.

Un nez semblable sera pris de préférence avec la torsion vers la chambre noire.

Dans le cas de narines relevées, la tête doit être légerement inclinée ou la chambre noire doit être élevée un peu plus haut et ensuite inclinée un peu en bas. Un nez rond ou plat sera mieux posé de profil. Pendant que nous parlons des nez, je puis dire que dans ma pratique personnelle, excepté dans le cas d'un nez relevé, il faut placer la chambre noire assez basse pour permettre à l'objectif de voir sous le nez, ceci donne un effet de relief qu'il n'est pas possible d'obtenir lorsque la chambre noire est placée plus haut.

Les bouches sont de dimensions variées; lorsqu'une bouche est petite, elle doit être vue entierement, mais si elle est grande, elle doit être représentée de profil. Quelques bouches au repos naturel sont ouvertes, mais lorsque le sujet pense à cela, il est apte à la fermer et le résultat est plutôt un aspect pénible. Une bouche semblable chez un homme peut être cachée par la main, chez une dame, par un éventail, une fleur, etc., etc.

Les mains, lorsqu'elles sont représentées, ne sont pas faciles à poser. Elles sont naturellement plus pres de l'objectif que la figure et par conséquent, suivant les lois de la perspective, elles paraissent plus grosses en proportion.

Les mains doivent être placées aussi loin que possible, et lorsqu'elles sont naturellement grasses, leurs bords doivent être tournés vers l'objectif. Il est aussi convenable de réduire la lumiere qui les éclaire de façon à abaisser leur ton et de les rendre moins évidentes. Lorsque les mains seront placées naturellement, elles seront gracieuses, mais lorsqu'un effort aura été fait pour les poser, elles paraitront généralement très peu élégantes.

La taille d'une dame présente d'habitude une ligne très gracieuse ; elle devra être cachée le moins possible, même par les bras.

Remarques sur la Pose & l'Éclairage

Dans les articles précédents, j'ai essayé d'ébaucher les principes qui gouvernent l'obtention des portraits en photographie; mon but, maintenant, est de parler de ces variations particulières provenant de certains modèles types que pourra rencontrer l'amateur.

Avec certains modèles, la représentation de profil sera le meilleur aspect de la figure ; ce genre de portrait est d'une exécution très facile. Il suffit simplement de placer le modèle comme si on voulait le faire poser de trois-quarts.

Arrangez correctement la lumière pour obtenir cet effet; priez ensuite le modèle de tourner la tête du côté opposé à l'objectif, jusqu'à ce que les cils de l'autre œil soient visibles sur le dos du nez. Cette position donnera généralement une bonne représentation de la bouche et des effets d'ombre et de lumière convenables. Sur certaines parties de la figure, spécialement sur le nez, la lèvre supérieure et le menton, l'effet de l'ombre est fréquemment perdu, en raison de la lumière réfléchie provenant des murs de la chambre. Le remède est très simple, il consiste à placer une étoffe foncée en avant de la figure.

Un autre effet d'éclairage qu'il est possible d'obtenir dans une chambre ordinaire est celui qui est connu sous le nom de Rembrandt trois-quarts. Dans ce genre de portrait, nous obtenons une vue de trois-quarts de la figure, mais, au lieu d'être dans la lumière comme il est décrit plus haut, il est dans l'ombre. Cet effet est obtenu en dirigeant la lumière sur la figure comme il a été expliqué, mais en tournant la tête du modèle vers la lumière, jusqu'à ce que l'aspect et l'éclairage soient corrects. En raison des ombres profondes, le temps de pose sera nécessairement un peu plus long, et pendant le développement il faudra éviter que le négatif devienne par trop intense, autrement les détails délicats sur la joue du côté de la lumière seraient perdus et le nez manquerait d'un relief convenable.

Je terminerai d'une façon utile, par quelques remarques générales. Les fonds, quand on en emploiera, seront extrêmement simples. Le but est l'exécution d'un portrait.

Je préfère un fond uni, ou bien un fond possédant une légère gradation, mais j'évite l'emploi d'un fond noir d'un côté et blanc de l'autre. Utilisé dans une chambre ordinaire, la distance du fond derrière le modèle, altère matériellement son caractère : plus il sera éloigné de la lumière, plus il paraîtra foncé ; plus il en sera rapproché, plus il paraîtra clair.

Ses dimensions doivent être d'au moins 1 m. 80 cent. carrés. Pour plus de facilité, il sera cloué sur un rouleau en bois un peu plus long que la largeur du fond.

La position de la tête dans l'épreuve ne devra pas être établie par hasard.

Dans un portrait en buste, il est convenable de placer le menton à peu près au milieu de l'épreuve, mais dans une photographie en mi-corps on devra considérer l'effet qu'on veut obtenir. En plaçant la tête trop près du haut de l'épreuve, on donnera une idée de hauteur à la personne ; en faisant le contraire, le modèle semblera plus petit.

La distance des bords de l'épreuve doit aussi être prise en considération. Il sera mieux de laisser un peu plus d'espace en face de la figure, que derrière la tête.

Voici ma tâche terminée. J'ai fait tous mes efforts pour exposer d'une façon simple et pratique les principes élémentaires de l'art de faire des portraits dans une chambre ordinaire, de façon que le commençant en photographie puisse résoudre ce problème avec une certaine intelligence. J'ai essayé de lui donner un bon et solide soutien, pour guider ses premiers pas, et je lui souhaite un grand succès.

F. Dundas Todd,
Éditeur du journal
« *PHOTO-BEACON* »
à Chicago — U. S. A.



CH. GERSCHEL
PHOT., PARIS

L'Éclairage en Photographie au moyen d'un écran de tête mobile



INTRODUCTION

Tel est le nom du Système d'éclairage appliqué à la Photographie, que j'ai présenté au public le 1er septembre 1875 (il y a vingt-huit ans!) dans un petit livre aujourd'hui à sa huitième édition (1).

Bien que plusieurs des avis que j'ai donnés dans cet ouvrage ne possèdent plus la même importance, parce que la photographie technique est arrivée aujourd'hui à un degré de perfection plus élevé, son contenu n'a pas perdu de sa valeur. Mais j'ai pensé qu'il était nécessaire de faire ressortir l'essentiel des choses vieillies et par trop répétées, et d'y ajouter certains perfectionnements résultant de mon expérience personnelle, en rapport avec les exigences de la photographie moderne.

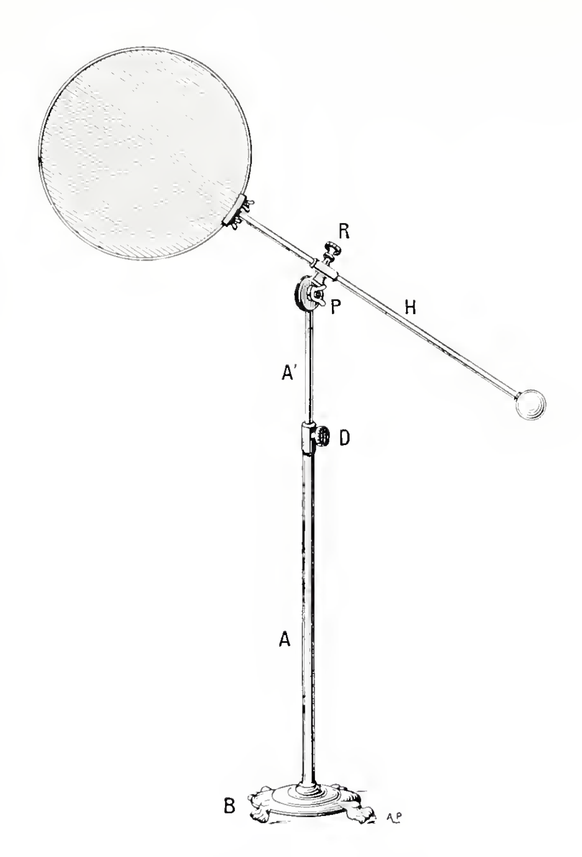
Voila pourquoi je me suis décidé à exposer de nouveau mon système d'éclairage. Je désire qu'il soit bien compris, car il rendra grand service à ceux qui voudront bien l'étudier sérieusement.

(1) *L'Eclairage des portraits photographiques*, par C. Klary; huitième édition. Paris, Gauthier-Villars, éditeur, 55, quai des Grands-Augustins.



Description de l'Écran de tête

L'ÉCRAN de tête se compose de deux tiges métalliques verticales télescopiques, A et A'. supportées par une base en fonte B, qui maintient le tout solidement sur le sol. La tige métallique A' peut être élevée et abaissée et maintenue en place par la vis de pression D. Une tige métallique transversale H, plus légère, possède à une extrémité une boule en métal d'un certain poids; l'autre extrémité supporte l'écran de tête proprement dit, constitué par un cercle en fil de fer sur la surface duquel est tendue une étoffe opaque ou transparente. La tige métallique H peut se mouvoir en avant et en arrière dans toute sa longueur et tourner sur elle-même; elle est maintenue dans la position désirée par la vis de pression R. La tige verticale A' est terminée par un ajustement P, pourvu d'une vis de pression permettant d'incliner la tige H en haut et en bas. Le dispositif, en son entier, permet de donner à l'écran de tête *toutes les positions possibles*.



Cet appareil est remarquable par la facilité, la simplicité et la rapidité avec lesquelles on peut lui donner toutes les situations désirées. Il est, en outre, d'un poids peu élevé et très facilement maniable.

Avec cet appareil, on peut obtenir tous les différents éclairages rendus nécessaires par les modèles divers: des effets de lumière justes, agréables et inattendus peuvent être trouvés par les différentes positions données à l'écran de tête.

Théorie de l'Écran de tête

Une photographie est composée de lumières, de demi-teintes et d'ombres. Rien ne doit être entièrement blanc dans une figure : tout est plus ou moins ombré avec des touches d'ombre dans les parties qui s'éloignent et des touches de lumière dans les parties proéminentes, sur les sourcils, l'arc du nez, le menton, etc., etc., ainsi qu'on le remarque dans la nature.

Rien ne doit être entièrement noir dans une figure, et les ombres doivent être mises en relief par les demi-teintes.

Si nous examinons une figure humaine, nous verrons qu'il ne s'y trouve pas de blanc pur, même dans les parties les plus éclairées.

La lumière peut être dirigée et régularisée sur le modèle au moyen de l'écran de tête mobile, aussi bien que par des rideaux organisés dans l'atelier.

C'est un excellent moyen pour contrôler la lumière.

Placez le modèle *sous la lumière,* la figure un peu tournée du côté opposé à la lumière de côté, et à une certaine distance de celle-ci. Dans cette situation, un côté de la figure sera brillamment éclairé et l'autre fortement ombré. Regardez le modèle en face, vous ne pourrez constater aucun modelé dans le côté de l'ombre. Mais si vous placez un morceau de carton du côté de la lumiere, de façon qu'il rende cette partie un peu moins éclairée, immédiatement les détails dans la partie de l'ombre seront visibles. De cette expérience il résulte que ce n'est pas l'ombre qui est trop forte, mais la force du contraste qui la fait paraître aussi sombre.

Avec un écran de tête transparent, si on le place trop rapproché du modèle, on modifie très légèrement la lumière ; avec un écran de tête opaque ou semi-opaque, les ombres sont très prononcées, il est indispensable de l'éloigner davantage

C'est l'expérience qui nous fera reconnaître la position et la distance convenables des écrans de tête opaques ou semi-opaques pour produire les effets désirés.



Application de l'Écran de tête avec la lumière ouverte

J'ai remarqué qu'une grande quantité de photographes ont l'habitude d'employer très peu de lumière pour l'exécution des portraits ; c'est-à-dire qu'ils suppriment une grande partie de la lumière avec des rideaux et font usage d'une source de lumière relativement petite.

Il est beaucoup plus facile de juger l'effet de l'éclairage lorsqu'il est fourni par une petite source de lumière que par une grande, c'est probablement la raison qui les fait agir ainsi.

Je suis cependant certain qu'un éclairage, juste et convenable, peut être obtenu au moyen d'une grande source de lumiere plus facilement que par une petite.

Je vais décrire ce que j'appelle le système d'éclairage par lumière ouverte (*lumière libre*) au moyen de l'écran de tête, sans l'emploi d'aucun rideau.

Il faut placer le modèle *au centre de la source de lumière*, c'est-à-dire à l'endroit où la lumière vient frapper le plus fortement le plancher. Ce centre de lumière est le point où le modele peut recevoir la plus forte illumination.

Ce centre de lumière est à un certain endroit dans l'atelier. Vous le déterminerez facilement comme il suit. Examinez l'ombre portée par le nez ; lorsque cette ombre tombe sur la joue, vous faites usage de trop de lumiere de côté. Lorsque cette ombre tombe directement sous le nez, vous faites usage de trop de lumiere du haut. Placez le modèle de façon que la lumiere vienne tomber directement entre les deux, et la bonne direction et l'endroit convenable seront assurés.

Nous devons donc faire tomber la lumière sur le modèle d'un point : entre la ligne perpendiculaire et la ligne horizontale, c'est-à-dire à un angle de 45 degrés.

Tournez légerement la tête du modele du côté opposé à la lumière et placez la chambre noire diagonalement, pour obtenir une vue de trois-quarts de la figure. Dans cette situation, les ombres seront sans doute exagérées. C'est alors que l'écran de tête sera placé au-dessus de la tête du modele (*du côté de la lumière et non du côté de l'ombre*), les rayons de lumière seront diffusés sur la figure, les ombres seront atténuées, les hautes lumieres seront indiquées et le tout sera éclairé avec une gradation convenable.

Si cela est nécessaire, nous projetterons la lumiere dans les ombres les plus profondes, au moyen d'un réflecteur. Mais ce réflecteur, comme tous les appareils ou accessoires d'un atelier, doit être utilisé d'une façon intelligente : au cas contraire, son emploi sera très mauvais.

Dans certains cas, vous remarquerez que la lumière reflétée est plus forte sur la joue du côté de l'ombre, que celle qui est éclairée par la lumière directe. Dans ce cas, le modelé sera détruit.

Le réflecteur doit être employe de façon qu'il commence à affecter l'éclairage au point exact où la lumière directe cesse d'agir, il doit continuer l'éclairage autour de la tête en perdant graduellement de son intensité à mesure que cette lumière reflétée se dirige vers le derrière de la tête.

Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

A mon avis, éclairer une figure avec des rideaux, comporte un désavantage d'une sérieuse importance, c'est la longueur du temps de pose. On doit désirer obtenir les negatifs aussi rapidement que possible, parce que l'expression est fugitive avec un temps de pose long. D'autre part,

si le temps de pose est par trop long, il faudra faire usage d'un appui-tête et, à tout prix, il faut se débarrasser de cet instrument de torture.

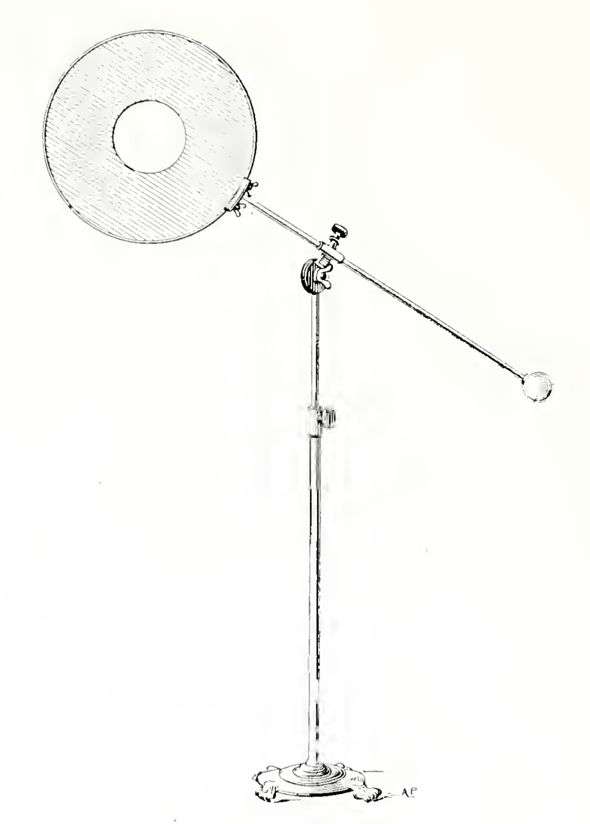
L'écran de tête, dont j'ai donné la description ci-dessus, pourra être modifié comme il suit :

L'étoffe de l'écran sera semi-opaque. Au centre de cette étoffe, une ouverture ronde de 15 centimetres environ de diamètre sera pratiquée.

Mis en place d'une façon convenable *du côté éclairé du modèle*, l'écran de tête arrêtera dans toutes ses parties les rayons directs de la lumière du haut qui prendront une direction nouvelle, *excepte dans la partie ouverte qui laissera passer librement la lumière*. Ces rayons directs viendront éclairer fortement les parties proéminentes de la figure d'une façon plus éclatante, en produisant les hautes lumières et un éclairage hardi et vigoureux.

On sera surpris des effets de lumière originaux qu'on peut produire à volonté de cette manière avec l'écran de tête ainsi modifié.

Je lui ai donné le nom d'*Écran de tête avec diaphragme*.



Écran de tête avec diaphragme





Antonio Canovas
Madrid



Simon L. Stein, Phot.
Milwaukee
U. S. A.



Guérin, Phot.
Saint-Louis
U. S. A.



Atelier de pose avec simple lumière oblique

Guérin, Phot.
Saint-Louis
U. S. A.

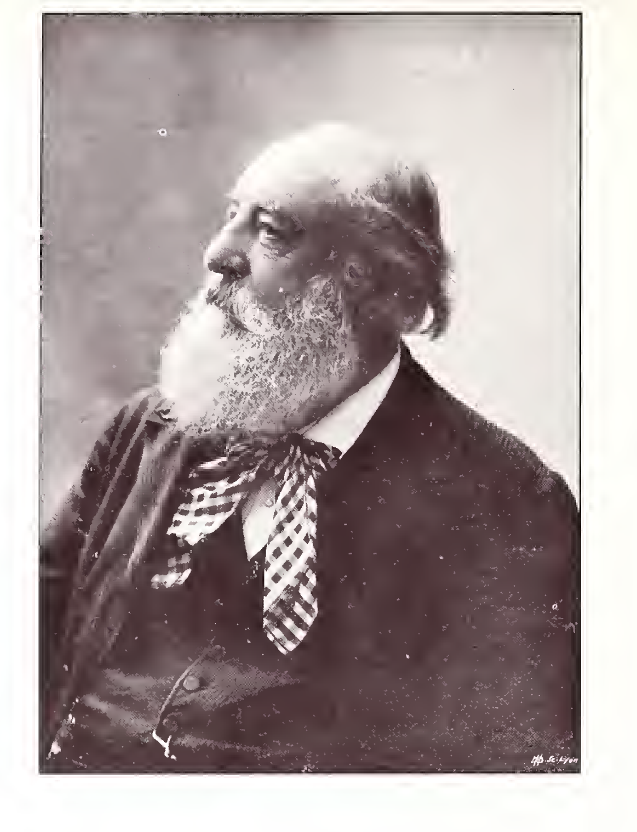


Ch. Sollet
Paris

J. A. Brush, Phot.
Minneapolis
U. S. A



Boissonnas, Phot.
Genève



E. Pirou, Phot.
Paris



L. Dorgeval, Phot.
Galeguaychu
Rép. Argentine

E. Pirou, Phot.
Paris



M. Laws

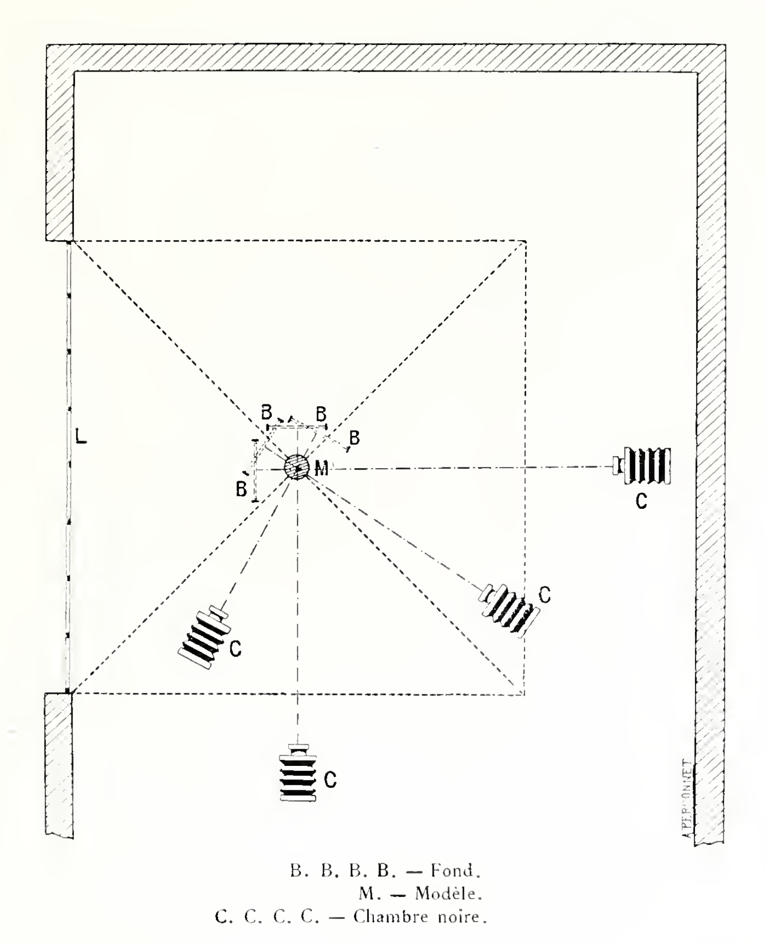
W. Crooke
103 PRINCES STREET
EDINBURGH

William Crooke, Phot.
Édimbourg

James Arthur, Phot., Détroit U. S. A.



Antonio Canovas
Madrid



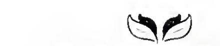
B. B. B. B. — Fond.
M. — Modèle.
C. C. C. C. — Chambre noire.

Le dessin ci-dessus indique suffisamment plusieurs des arrangements qui peuvent être faits pour obtenir différents effets d'éclairage par l'application de l'écran de tête *avec la lumière ouverte*.

Le modèle ne doit pas être posé en raison de la situation de la chambre noire. C'est une grande erreur que commettent beaucoup de photographes. C'est au contraire la chambre noire qui doit être placée suivant la lumière qui éclaire le modèle, et la pose qu'on lui a donnée, pour en obtenir la meilleure représentation.

En résume: l'Ecran de tête avec diaphragme doit être placé convenablement entre la lumière et le modèle.

Il donne la facilité, par de simples changements dans son inclinaison, dans son éloignement ou son rapprochement du modele, de produire des effets tres artistiques de lumiere et d'ombre. Le diaphragme (ouverture) placé dans le milieu de l'Écran de tête produira les hautes lumières plus ou moins éclatantes, en donnant la facilité de concentrer la lumière sur telle ou telle partie du modèle à volonté.



J. C. STRAUSS
PHOT.
SAINT-LOUIS
(U. S. A.)





COMTE DE CLUGNY
PARIS

Le Réflecteur

Nous avons dit que des ombres profondes se produisent souvent du côté du modèle opposé à la source de lumière. Pour éviter cet effet, nous avons indiqué l'emploi d'un réflecteur.

Il ne faut pas douter que la moyenne des photographes savent que, dans la marche des rayons de la lumière, l'angle d'incidence est égal à l'angle de réflexion, mais il en est très peu qui font un usage pratique de ce principe.

En visitant de nombreux ateliers, nous pourrons constater que les photographes qui pensent avoir besoin d'un réflecteur le placent du côté de l'ombre du modèle, *parallèlement avec la lumière*. De cette manière, la plus grande quantité des rayons qui émanent de ce réflecteur, marche en lignes droites et à angles droits de sa surface, et conséquemment est renvoyée de nouveau par derrière sans atteindre le modèle. La simple connaissance pratique de la loi d'incidence et de réflexion viendra démontrer que la véritable place du réflecteur de côté *est un peu ou beaucoup* (suivant les cas) en avant du modèle, le côté du réflecteur le plus rapproché de la chambre noire légèrement tourné vers la lumière de côté, et naturellement en dehors de l'ouverture angulaire de l'objectif.

C'est en variant la distance de ce réflecteur au modele, que le modelé du côté ombré de la figure sera obtenu de la façon la plus satisfaisante.

J'attire l'attention du lecteur sur ce point très important, car une parfaite exactitude de la position convenable du réflecteur est aussi essentielle que celle de l'écran de tête.

Il y a toujours nécessité de fixer un abri plus ou moins long, en avant de la chambre noire, de façon que l'objectif perçoive le sujet à représenter à travers un espece de tunnel et qu'il soit protégé de toute lumière latérale qui pourrait venir l'atteindre.



Les Fonds

Dans l'exécution des portraits, spécialement dans l'exécution des portraits en buste, l'emploi du fond nous démontrera de suite le niveau intellectuel et artistique du photographe. Il est vraiment extraordinaire de constater jusqu'à quel point l'usage des fonds est négligé, même par des hommes qui sont scrupuleusement méticuleux dans les autres details de leurs travaux.

Il n'y a qu'à regarder autour de soi, pour constater que très peu de photographes comprennent le fait essentiel de savoir choisir un fond, pour l'employer à produire des photographies convenables.

Le fond a sa place, et une place importante, dans l'art de faire des portraits, mais il doit toujours être subordonné au point principal d'intérêt : le modele.

Comme règle, le fond doit être choisi pour donner le repos; il doit toujours être en harmonie avec le reste de la représentation.

Aussi loin que j'ai pu porter mes observations, l'usage des mauvais fonds employés par les photographes, a pour cause principale l'emploi de dessins ou motifs conventionnels. Parce qu'un fond est peint par tel ou tel « artiste fameux », ce n'est pas une raison pour qu'on excuse son usage, excepté s'il est approprié au genre de photographie pour lequel il sera employé. Chaque sujet exige une présentation individuelle et originale lorsque la perfection est recherchée, et cette présentation convenable est rarement obtenue en faisant usage d'un fond fait d'avance. C'est pour cette raison, que dans les ateliers des artistes photographes dont les travaux ont attiré l'attention des critiques d'art, nous trouvons comparativement bien peu de fonds faits d'avance, car le fond requis pour chaque épreuve doit être exécuté ou choisi, en accord avec les exigences du sujet.

Les photographes devraient comprendre, que si le choix de leurs fonds était plus scrupuleusement et intelligemment fait, ils produiraient des photographies bien meilleures.

Avec un fond noir, un fond clair, un fond dégradé du noir au blanc et une certaine quantité de draperies unies et avec dessins, le photographe portraitiste est complètement pourvu de tout ce qui lui est nécessaire pour faire des portraits.

Je connais un grand nombre d'ateliers de premier ordre, dans lesquels on ne fait usage que des fonds que je viens d'énumérer. Avec un peu d'habitude et d'intelligence, avec ces moyens en apparence limités, le photographe de goût pourra produire des travaux excellents. L'artiste qui a le plus de succès est celui qui fait usage des plus simples méthodes.

Le fond doit toujours être en harmonie avec la figure du modèle.

En général, les fonds sont presque toujours trop clairs, il en résulte que la tête est dure et découpée.

S'il est nécessaire de faire usage d'un fond uni clair, posez et éclairez le sujet, arrangez ensuite le fond, placez-le à un angle convenable de façon qu'il s'harmonise avec l'éclairage du modèle. Dans l'exécution des portraits, on prête beaucoup plus d'attention aux détails du costume, etc., etc., qu'à l'effet produit par la figure sur le fond Le fond doit être placé assez éloigné du modèle pour que les détails de ce fond soient toujours hors foyer.



Le Portrait moderne

Les photographes portraitistes professionnels se réveillent, et le long sommeil dans lequel ils étaient plongés a été interrompu par de sérieux efforts.

Nous pensons, sans vouloir blesser aucune opinion, qu'il peut être franchement avancé que ce réveil dans l'art de faire les portraits est dû, pour la plus grande part, aux travaux de certains amateurs artistes. Ces travaux sont obtenus généralement dans des conditions avantageuses de facilité, et sans contrainte. Ils sont aussi les résultats d'un agréable passe-temps, ils doivent donc posséder une note personnelle et la manifestation d'une idée, qui les placent dans une classe totalement différente du portrait commercial.

Nous pensons aussi que des travaux d'un genre semblable peuvent être produits par les photographes professionnels qui ont des idées à côté de celles de faire de l'argent, en réagissant autant que possible contre les demandes du public, généralement peu amateur de travaux artistiquement exécutés.

Quelques photographes professionnels, nous devons le reconnaître, intelligents et observateurs, se sont adonnés à produire quelques œuvres dans ce genre; elles ont été admirées et récompensées dans les Expositions. Une certaine classe du public a pensé, avec juste raison, qu'elles méritaient l'attention, et des personnes distinguées les ont mis à la mode. L'acheminement est long, mais il est sûr.

Il est un fait tristement reconnu par tous ceux qui vendent quelque chose de par le monde, c'est que le public est irrité et mécontent, si le marchand veut lui suggérer d'acheter un objet un peu en dehors du commun. Le même public, au contraire, viendra exalter une chose nouvelle qu'il verra par hasard dans d'autres magasins ou dans des maisons réputées pour bien faire. Bref, il lui convient de demander ce qu'il désire, mais il ne veut pas qu'on le lui conseille.

Malgré tout, les photographes professionnels doivent voir en avant. On peut hardiment avancer que la vieille manière commence à être abandonnée. Nous le répétons, ils se réveillent, en pensant que la seule chance de succès qu'ils puissent posséder dans l'avenir, est d'avoir le courage d'exécuter de bons travaux, plutôt que de produire des œuvres insipides qui plaisent au modèle seulement. Ils reconnaissent qu'il faut faire des photographies aussi bonnes que possible, sans se préoccuper si ce modèle est un prince ou bien un paysan.

Dans cet ordre d'idées, il faut dire adieu pour toujours au pont rustique, à la balustrade sans solution de continuité, a cet inexprimable meuble sculpté ressemblant à un poêle, à ces petites fenêtres sans verres, toujours placées hors de la perpendiculaire, éclairées par une source de lumière opposée à celle qui vient tomber sur le modèle, à cette fenêtre de maison de campagne, à travers laquelle des dames serrées les unes contre les autres, laissent apercevoir comme intérieur une mer tranquille, avec des nuages de tempête.

Mais la question des fonds et des accessoires n'est pas après tout aussi importante. L'avancement significatif dans le portrait moderne semble être dans la pose du modèle.

Un regard jeté dans l'album d'une dame âgée, viendra nous démontrer que les idées photographiques au sujet de la pose ont marché. Le jeune homme se tient invariablement debout, le genou penché, le bras appuyé sur un meuble, la main pendant négligemment: s'il est assis, l'épreuve nous présente une triste tension des jambes et des cuisses. La jeune femme pose au milieu de corbeilles de fleurs, ou à côté de livres, sans démontrer jamais qu'elle prend un intérêt

quelconque à ce qui l'entoure. Il semble que l'opérateur et les modèles ont toujours méprisé la notion d'une pose familière ou naturelle, car ceux-ci sont toujours représentés avec des vêtements neufs, du linge immaculé, des coiffures préparées d'avance, abondance de bijoux, le tout entouré d'ameublements riches, dans des palais somptueux ou chimériques!

Il ne doit pas résulter de ce que nous venons de dire, que nous ne devions pas poser avec notre dernière toilette la plus présentable, ni d'affirmer non plus que la photographie d'un homme en manches de chemise, la pipe à la bouche, ou d'une jeune dame les bras retroussés, avec un tablier, en train d'écosser des pois, soient des règles qui doivent donner la plus grande satisfaction à tous les points de vue. De semblables représentations ne sont pas les portraits que nous devons envoyer lorsqu'ils nous sont demandés, mais il convient de choisir entre les deux extrêmes, et de nos jours cela peut être obtenu dans tout atelier qui se respecte.





E. PIROU
PHOT. PARIS



Conseils aux Photographes portraitistes

Le photographe professionnel doit exécuter les portraits de ses modèles le mieux possible. Il doit essayer d'obtenir une ressemblance caractéristique, une ressemblance non douteuse; il ne doit pas être satisfait, s'il produit ce qu'il est convenu d'appeler une ressemblance parlante, car le résultat de ses efforts peut quelquefois être une caricature, dans laquelle cette ressemblance est indéniable. Il doit saisir la pose, le mouvement du corps, l'expression, qui constituent en réalité la vraie représentation de son modèle. Il ne peut espérer représenter une distinction évidente dans chacun de ses modèles, mais son devoir est d'essayer d'accentuer la noblesse ou l'élégance que chacun d'eux possède à différents degrés.

Il est probable que dans beaucoup d'occasions le photographe sera prié de produire un portrait semblable à tel ou tel.

Ceci est simplement absurde. Le photographe habile, soucieux de ses productions, doit en réalité faire peu de cas des remarques ou observations des modèles, en ce qui touche le genre exact des épreuves qu'ils désirent.

Un photographe artiste très remarquable nous a déclaré qu'il n'est que très médiocrement influencé par les désirs exprimés par ses modèles au point de vue de la pose, etc., etc. Son esprit est parfaitement libre de toute idée préconçue pour l'exécution de ses portraits. Un autre artiste nous a fait part que, dans une circonstance (probablement aussi dans beaucoup d'autres), sollicité par le modèle de lui donner une pose convenue d'avance, il répondit : « Non, Madame, je refuse. Si je ne puis vous photographier comme je le désire, je préfere ne pas faire votre portrait. »

Il est peut-être nécessaire avec le présent système commercial de nos jours, système de dimension et de prix des portraits, de s'assurer près du modèle de ce qu'il désire. Si le photographe a du tact, il pourra certainement l'amener à lui faire ce qui pour lui est plus avantageux.

Affranchi des petites vexations ou contraintes ridicules, il deviendra possible au photographe artiste de décider comment le modèle se présente le mieux, et comment son portrait pourra être obtenu de la façon la plus satisfaisante.

A proprement parler, il n'existe pas de modele vraiment laid; dans une figure appelée communément laide, il y a toujours certaines beautés qui peuvent être découvertes par le photographe et, par une pose judicieuse, un éclairage approprié, des efforts pour obtenir une expression convenable, on peut toujours produire un portrait satisfaisant.

Ceci naturellement est la vraie essence de l'art. Si le photographe est un artiste, il saura reproduire la beauté de la figure et de ses formes, et les augmenter jusqu'à un certain point par son tempérament spécial.

La question qui intéresse les photographes portraitistes, qu'ils soient professionnels ou amateurs, est : Comment faut-il agir pour produire les meilleurs portraits possibles, des portraits qui puissent jusqu'à un certain point idéaliser les modèles, qui puissent à quelque degré supprimer l'aspect inférieur, en augmentant la dignité, la force et l'aspect artistique ?



C. Puyo, Paris



Ch. Gerschel, Phot.
Paris



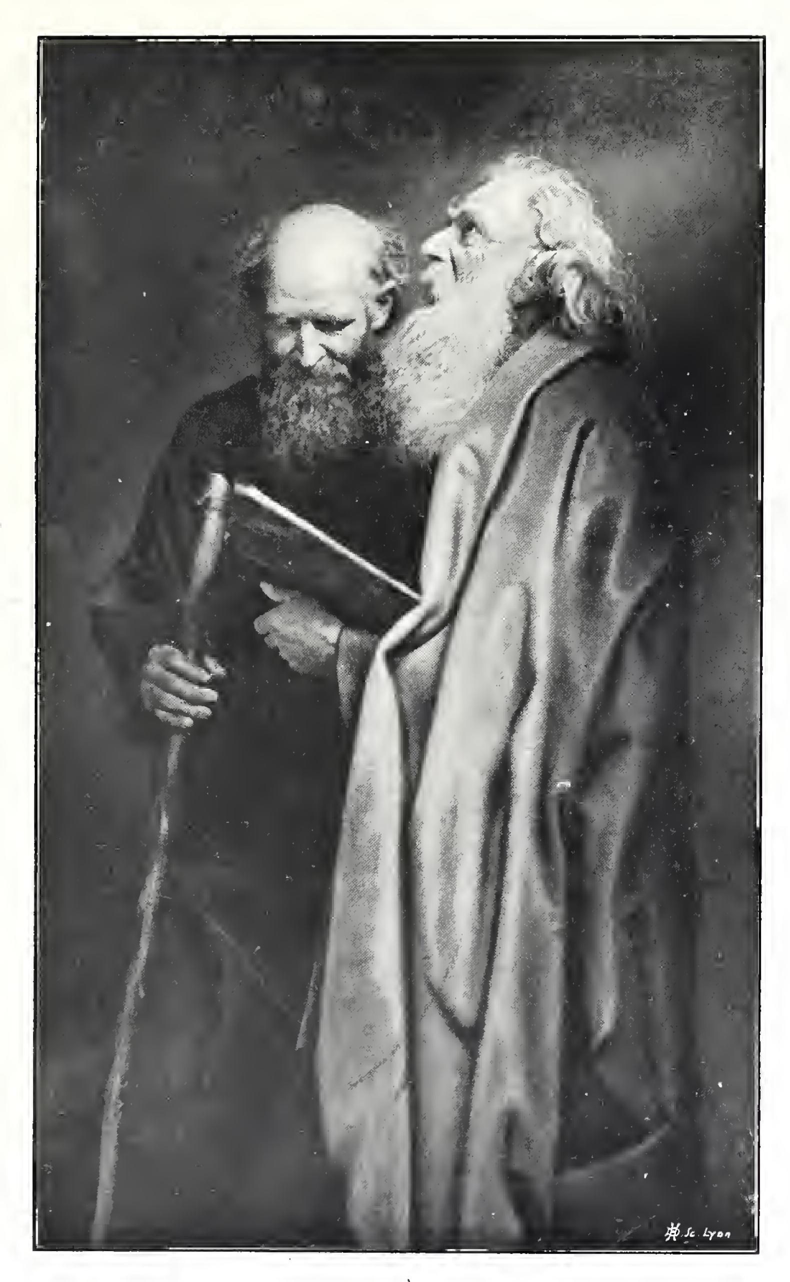
"LE MODÈLE"

C. Puyo, Paris



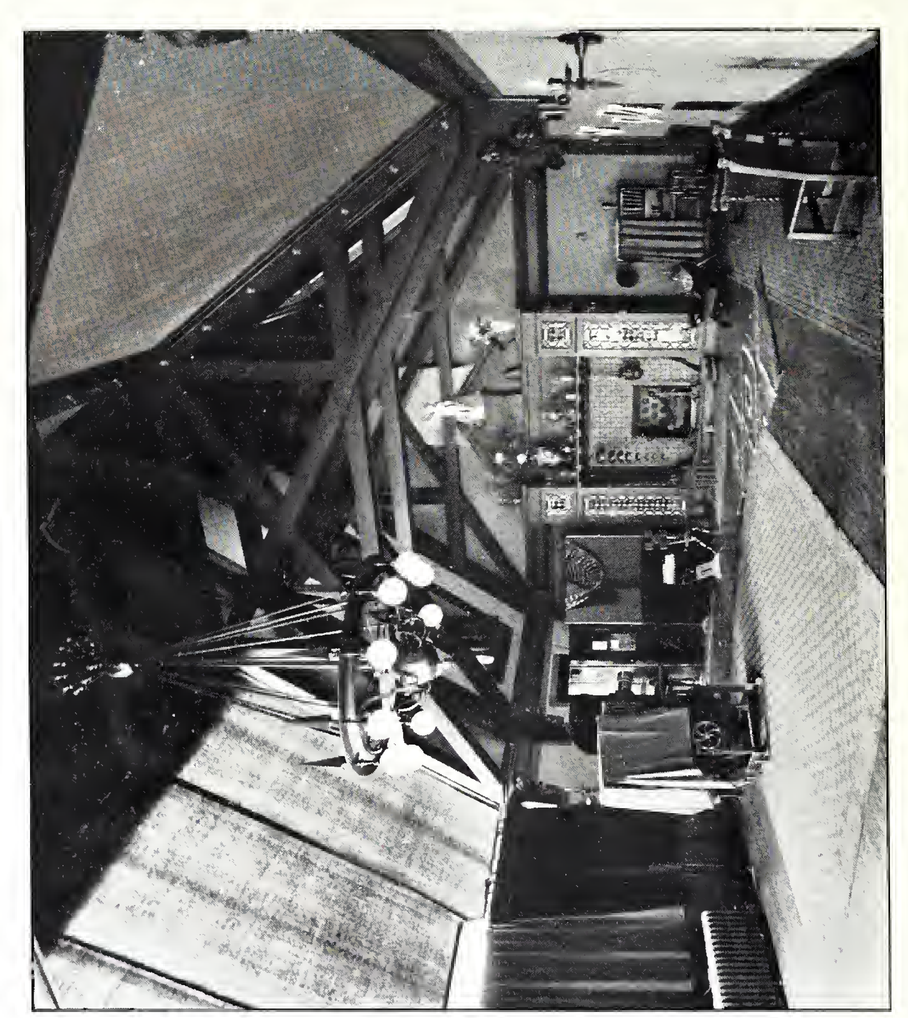
"MAGDELENA"

G. G. Tingley,
Mystic - U. S. A.



" PROPHÈTES "

Knaffl et Brother
Knoxville - U. S. A.



" ATELIER DE POSE "
DE STRAUSS : St-LOUIS - U. S. A.



E. Pirou, Phot.
Paris



G. Chéro, Paris

A cette question, il ne peut être répondu d'une façon complète, parce que deux artistes ne pensent ni n'agissent de la même façon. « Beaucoup d'hommes, beaucoup d'esprits. » C'est un vieux proverbe, et des méthodes, trouvées excellentes par les uns, sont reconnues inutiles et sans valeur par d'autres. Tout au plus pouvons-nous suggérer quelques idées au moyen desquelles les facultés d'observation puissent être fortifiées et l'habileté latente développée. Nous admettons que les principes d'éclairage, de pose, le temps de l'exposition, le développement sont connus, et que dans l'effort, le travailleur, ayant décidé du résultat, désire connaître comment l'obtenir.

D'abord quelques connaissances de la composition sont nécessaires, car un portrait, pour être agréable, doit être convenablement balancé avec la lumière et l'ombre et avec les lignes. Faire un portrait en buste ou en mi-corps qui puisse être satisfaisant, exige la connaissance et la compréhension de ces principes de composition, aussi bien que pour exécuter des portraits en pied.

Ce qui est plus important encore, et peut-être plus difficile d'acquérir, c'est l'habileté de voir de suite les points faibles et forts des figures, de façon à décider ce qui doit ou peut être caché, ou judicieusement atténué.

Nous savons tous, que pour un photographe professionnel il est extrêmement dangereux de faire des expériences avec les modèles, et cependant nous savons bien que dans beaucoup de cas avec certains, des poses nombreuses constituent une succession d'essais nécessaires, si nous voulons produire des portraits possédant quelque individualité. Mais expérimenter n'est pas synonyme de maladresse. Nous savons aussi que dans beaucoup d'ateliers, la règle est de produire deux négatifs convenables d'un type conventionnel, dans le temps le plus court possible, afin d'être prêt pour le modele suivant. Nous sommes certains aussi que dans de semblables ateliers on n'a pas le temps de lire les journaux ou les ouvrages photographiques. C'est pour cette raison et d'autres, que nous essayons de suggérer au jeune et ardent photographe, quelques méthodes que nous avons expérimentées nous-même, et que nous avons reconnues être employées dans quelques ateliers.

Plus longtemps le modele sera dans l'atelier avec le photographe, meilleur sera le portrait, si l'artiste est un homme de tact et de ressource. Celui-ci notera les poses, les expressions, etc., etc., il en tirera le parti le plus utile. Le plus souvent il arrive qu'aussitôt que le travail photographique commence, le modèle est gêné. La nervosité, qui est beaucoup plus commune que certains opérateurs ordinaires ne le pensent, devient plus grande avec chaque exposition successive. Nous pensons qu'il est bon de faire deux ou trois expositions au hasard, pour permettre au modèle de se remettre ou de se calmer ; il faut admettre qu'il faut sacrifier quelques plaques avec cette manière de faire. Nous pensons que le simulacre de quelques expositions peut être fait, simplement en négligeant d'ouvrir le châssis-négatif. De cette façon, le photographe peut étudier son modèle sur le verre dépoli de la chambre noire, ou en le regardant directement. Ceci est plus économique. Lorsque le modele sera accoutumé à ces opérations, on pourra exécuter de véritables expositions, le résultat produira tres probablement des épreuves satisfaisantes.

C'est le grand nombre des insuccès dans les premieres poses qui nous a donne cette idée, nous la considerons comme extrêmement utile dans beaucoup de cas.

La chose la plus importante, en résumé, est que le photographe soit préparé à saisir instantanément toute heureuse circonstance qui peut survenir, et qu'il puisse être capable de faire usage dans les expositions suivantes des faits constatés pendant les premiers moments de la pose.

Nous voulons parler maintenant d'un genre d'étude extrêmement bien combiné pour developper les facultés de perception, à savoir la production d'un négatif et d'épreuves obtenues d'après une sculpture classique, telle que la « Vénus de Milo », par exemple. Ces reproductions en plâtre sont aujourd'hui à la portée de toutes les bourses. Beaucoup de ces bustes classiques moulés, de dimensions convenables, sont vendus à bas prix. Une photographie sera exécutée d'un modèle vivant dans la même position. En faisant une comparaison judicieuse entre les deux épreuves, des points de différence seront notés. Cet exercice sera souvent répété, en choisissant chaque fois un aspect nouveau du moulage. Il ne pourra manquer de donner à l'élève l'habileté de discerner de suite, lorsque le modele sera devant sa chambre noire, les traits les meilleurs, se

rapprochant le plus de l'idéal, et par conséquent les traits caractéristiques qui devront apparaître dans le portrait qu'il voudra faire.

De ce qui précède, nous ne voulons pas avancer qu'il n'existe aucune beauté dans les figures, à moins qu'elles ne ressemblent aux modèles classiques. La Beauté est étrangement évasive à toute définition. Nous devons ici nous occuper exclusivement des contours, et souvent les contours sont rachetés par d'autres beautés, telles que la vivacité, la couleur, la douceur de l'expression, etc., etc. Il y a certainement encore beaucoup à faire pour obtenir un portrait expressif, après que la position de la tête aura été déterminée.

Cette méthode d'éducation peut être variée et étendue, par la production de portraits posés comme les figures qu'on rencontre dans les gravures d'après les maîtres anciens et modernes, et par leur imitation apres comparaisons. Peu à peu le photographe sentira qu'une pose différente de la tête lui donnera un résultat plus agréable, dans tel ou tel cas particulier. Deux poses pourront être faites, une par exemple d'après un artiste, et l'autre d'après l'idée de l'élève. On établira ensuite une comparaison entre les deux photographies produites du même modèle, une analyse mentale sera faite sur la supériorité de l'une ou de l'autre. De cette manière l'élève acquerra insensiblement la perception subtile de la beauté de la forme, la perception des effets de lumiere et d'ombre, qualités d'une valeur inestimable pour un artiste dans le travail journalier de l'atelier.





CH. GERSCHEL
PHOT., PARIS



C. KLARY

TABLE DES MATIÈRES

L'ATELIER DE POSE AVEC SIMPLE LUMIÈRE OBLIQUE

LE PORTRAIT DANS LES APPARTEMENTS

Par F. DUNDAS TOOD

L'ECLAIRAGE EN PHOTOGRAPHIE

AU MOYEN D'UN ÉCRAN DE TÊTE MOBILE

TABLE DES ILLUSTRATIONS



LES PHOTOTYPOGRAVURES

Contenues dans cet Ouvrage ont été exécutées par

C. ANGERER et GOESCHL.
A VIENNE

J. MALVAUX. A BRUXELLES

SOCIÉTÉ LYONNAISE DE PHOTOCHROMOGRAVURE.
A LYON

L'IMPRESSION DU TEXTE ET DES PHOTOTYPOGRAVURES

Par l'Imp. CHAPONET. A PARIS.

A C H E V É
D'IMPRIMER
POUR
C. KLARY
LE 1er MARS 1904
PAR
L'IMPRIMERIE
CHAPONET
7, RUE BLEUE
PARIS (IXe)

BRUXELLES = OUEST,
69, Rue de Launoy.

PARIS,
18, Rue de la Crèche, Grand=Montrouge
(Seine)



Les progrès qui se sont affirmés pendant le cours de ces dernières années dans les procédés de photogravure en noir et en trois couleurs, nous ont engagés à publier le présent recueil d'une série de planches que nous avons l'honneur d'offrir à notre clientèle.

Les reproductions contenues dans ce fascicule ont été exécutées d'après les modèles les plus variés, tels que : aquarelles, peintures à l'huile, dessins à la plume et au lavis, ou sujets d'après nature : portraits, paysages, sculptures et objets d'art industriel.

Ces planches, imprimées sur presse mécanique à tirage rapide, montrent amplement les résultats obtenus par nos derniers perfectionnements dans les nouveaux procédés de reproduction. On y verra l'étape nouvelle parcourue depuis la publication de notre premier album, lequel a rencontré l'approbation de tous les hommes de métier.

Parmi les ouvrages que nous avons illustrés, il importe de mentionner « l'Esthétique de la Photographie » édité tout récemment par le Photo=Club de Paris et qui, outre son caractère éminemment artistique et sa matière spéciale, constitue le plus beau spécimen de l'application de la Photographie à l'illustration du Livre.

Nous soumettons en toute confiance ce fascicule à l'appréciation de toutes les personnes compétentes auxquelles il s'adresse.

Leur approbation sera un précieux encouragement aux perfectionnements que nous tentons d'apporter sans cesse dans les procédés si délicats de l'illustration par la Photographie.

Établissements JEAN MALVAUX
Sté Ame de Photogravure en Noir et en Couleurs

Photo de M. Puyo.

(Page extraite de l'Album=Spécimen de 1903)

DEUXIÈME ÉDITION — HUITIÈME MILLE

C. KLARY.

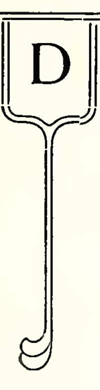
LA PHOTOGRAPHIE DU NU

" The Nude in Photography "

" Das Nackte in der Photographie "

" La Fotografia del Desnudo "

PRÉFACE DE JANE DE LA VAUDERE



DANS les divers chapitres de cet ouvrage, sont traités par des Écrivains français et étrangers, les sujets que comporte " **La Photographie du Nu** " au point de vue des résultats artistiques que l'on peut obtenir.

C'est un guide pour les personnes qui désirent aborder les études du " *Nu en Photographie* ". Il contient CENT ILLUSTRATIONS très attrayantes et de tous formats gravées par les photograveurs les plus habiles de l'Europe, reproduisant les œuvres des artistes les plus éminents du monde entier, qui ont excellé dans ce genre de travail. Ces illustrations constituent une collection très complète et très originale du modèle vivant, représenté par la photographie pictoriale.

" **La Photographie du Nu** ", grand in-8 (19 c. × 28 c.), est un ouvrage de grand luxe par la beauté des caractères, la qualité du papier et les soins apportés à sa présentation.

PRIX DE L'OUVRAGE : **10** francs
Envoi franco par la poste payable en un mandat postal ou valeur à vue sur Paris.

8 shillings, *post paid by postal order*

8 marks, *franco Post Anweisung.*

2 dollars, *post paid by postal order*

C. KLARY,
Éditeur du Journal *le Photogramme*, revue mensuelle illustrée de la Photographie,
17, Rue de Maubeuge, PARIS

*



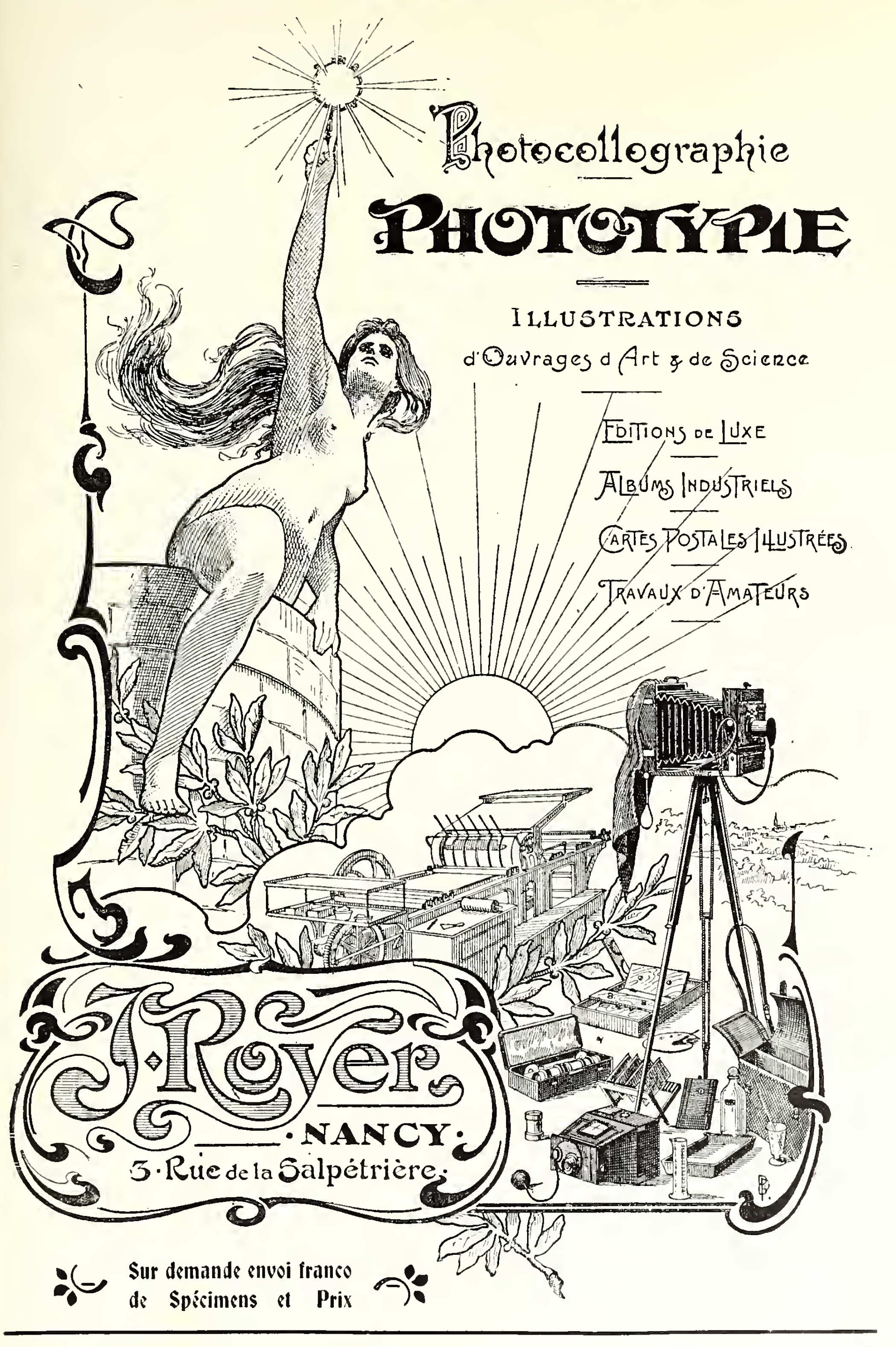
Prix : 50 francs

C. Klary, 17, rue de Maubenge, Paris.


avec les
PLAQUES JOUGLA
j'opère à toute heure
LE SINNOX
INSTANTANÉES
SOCIÉTÉ J. JOUGLA

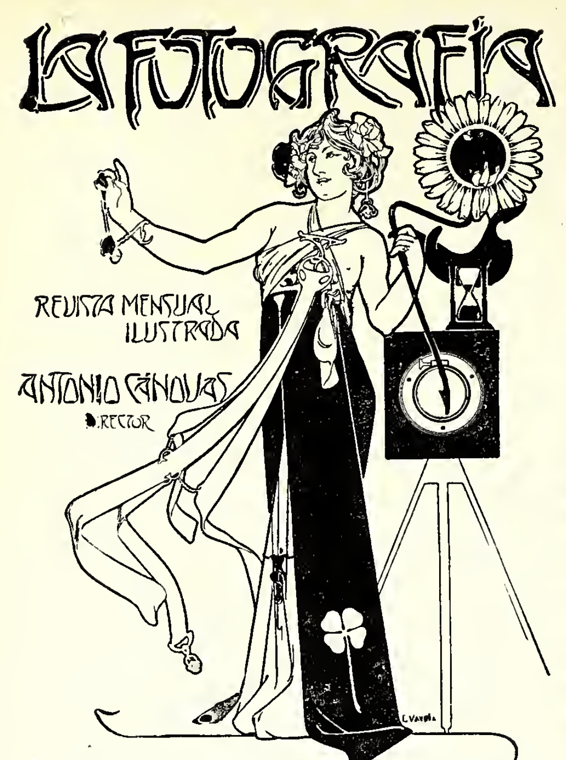

Imprimerie
Phototypie d'Art et d'Industrie
Ch. COLLAS & Cie
COGNAC (Charente)
Impressions de luxe pour Éditeurs
Cartes Postales Illustrées Travaux
Commerciaux et Industriels
Albums Catalogues Menus
Cartes Postales Fantaisies, Marque au Trèfle

Etablissements ROYER & Cie -- Nancy



❖ PHOTOTYPIE D'ART ❖ SPÉCIALITÉ DE CARTES POSTALES ILLUSTRÉES ❖
REPRODUCTIONS SCIENTIFIQUES & INDUSTRIELLES ❖ TRAVAUX DE LUXE
❖ ❖ ❖ PHOTOGRAPHIE ❖ LITHOGRAPHIE ❖ TYPOGRAPHIE ❖ ❖ ❖





AVIS à tous les Fabricants de Produits, d'Appareils et Accessoires de Photographie

Pour bien vendre vos articles en ESPAGNE, en PORTUGAL et ***surtout*** dans l'***AMÉRIQUE DU SUD,*** faites une Annonce dans l'excellente *Revue Madrilène,* unique dans son genre, ***rédigée en Langue Espagnole***

(ce qui explique son *Succès* dans toutes les Républiques Hispano-Américaines).

La Fotografia publiée à Madrid par le célèbre *Amateur* artiste **Don Antonio CANOVAS,** avec le concours et la collaboration importante du Dr RAMON Y CAJAL et les plus renommés professionnels et amateurs.

La Fotografia *compte un grand nombre d'Abonnés dans toute l'Amérique du Sud.*

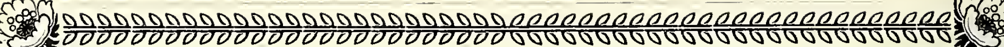
On envoie **GRATIS** un Numéro avec le Tarif des Annonces. S'adresser à l'Administration :

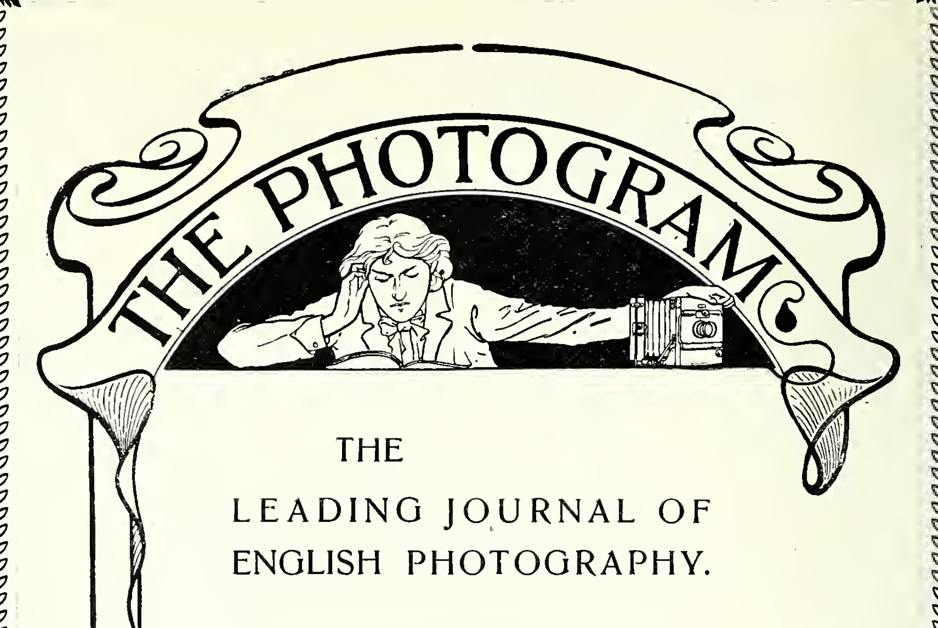
M. Antonio G. Escobar = Calle de la Victoria, 2 = Madrid

La Fotografia est le **Journal officiel** de la Sociedad Fotografica de Madrid.




Les Appareils Photographiques
Demaria Fres
sont ceux qui donnent les
MEILLEURS RÉSULTATS
Jumelles "CAPSA"
Appareils "CALEB"
DMR PARIS




THE PHOTOGRAM

★ ★



EN VENTE CHEZ TOUS LES MARCHANDS DE FOURNITURES PHOTOGRAPHIQUES
PLAQUES SECHES AU GELATINO BROMURE D'ARGENT
"LA PARFAITE"
GUILLEMINOT & Cie
R. GUILLEMINOT, BŒSPFLUG & Cie FABRICANTS
HORS CONCOURS EXPOSITION UNIVERSELLE 1889 HORS CONCOURS
PARIS
VUES INSTANTANEES
SUJETS EN MOUVEMENT
PROJECTIONS
LA PARFAITE
GUILLEMINOT
Plaques Opalines
Hors Concours Exposition Universelle PARIS 1889
au Lactate d'Argent
GUILLEMINOT & Cie
Bœspflug & Cie
PARIS
PLAQUES, PAPIERS, PRODUITS
PHOTOGRAPHIQUES
GUILLEMINOT
R.GUILLEMINOT, BŒSPFLUG & Cie _ PARIS
SENSIBLE
PAPIER GELATINO-BROMURE D'ARGENT
GUILLEMINOT & Cie
R. GUILLEMINOT BŒSPFLUG & C
6 Rue Choron
PARIS
USINE A VAPEUR A QUINCY
PAPIER LACTO CITRATE D'ARGENT
6 Rue Choron
PLAQUES
Lactate d'Argent
VERRES OPALES
GUILLEMINOT
R. GUILLEMINOT, BŒSPFLUG & C. Fabricants
PARIS
MÉDAILLE D'OR EXPOSITION UNIVERSELLE 1900 MÉDAILLE D'OR
GUILLEMINOT
9 12
CRAINT LA LUMIÈRE DU JOUR
EMULSION LENTE
ENVOI FRANCO DU CATALOGUE



REVUE INTERNATIONALE MENSUELLE ILLUSTRÉE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DES ARTS GRAPHIQUES.

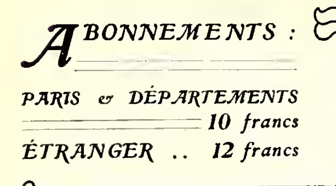
*

Rédacteur en Chef :

C. Klary

17, Rue de Maubeuge

* PARIS





Nous avons l'honneur d'appeler la bienveillante attention des Lecteurs sur **« le Photogramme »**, *Revue Internationale mensuelle illustrée de la Photographie et des Arts Graphiques, fondée en 1897.*

Cette Revue a obtenu un très vif succès, dû à l'intérêt de ses articles, à la variété de ses illustrations et aux soins apportés à sa présentation.

Sous la direction de M. C. KLARY, elle est la seule qui, par ses nombreux Correspondants en France et à l'Etranger, signale les procédés nouveaux et les progrès accomplis dans le monde entier.

Les nombreux témoignages d'encouragements que nous avons reçus sur la supériorité qu'elle a acquise, nous obligent à persévérer dans cette voie et nous nous efforcerons toujours de mériter l'approbation du monde photographique.

« Le Photogramme », *Revue complètement indépendante, intéresse particulièrement* ***MM. les Photographes Professionnels et les Amateurs.***

La Rédaction du « Photogramme ».







